Dr. V. JUNGFER / LITAUEN

Dr. VICTOR JUNGFER

LITAUEN

ANTLITZ EINES VOLKES

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

3.

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, der Rundfunksendung und des Textabdrucks, vorbehalten

Copyright by Breitkopf & Härtel, Leipzig

4

VORWORT

Die Kenntnisse der Völker über einander erschöpfen sich in einer Reihe von Missverständnissen. Wohl gibt es Bücher zur Orientierung. Aber Bücher über fremde Länder schreibt man umso leichter, je weniger man von ihnen weiss. Die Schwierigkeiten steigen mit der Kenntnis. Was bei flüchtiger Betrachtung als reizvoller Gegensatz erschien, den man in einer geistreichen Antithese den heimatlichen Verhältnissen entgegenstellen konnte, löst sich bei näherer Betrachtung in einer Fülle parallellaufender Erscheinungen auf. Dinge, die zunächst absolut fremd aussehen, zeigen hinter ihrer äusseren Haut plötzlich bekannte Gesichter. Probleme werden hinfällig, die dem flüchtigen Betrachter als solche erscheinen, dafür tauchen andere auf, die mühsam zu erforschen sind, und deren selbst ausführliche Darstellung dem Autor nicht einmal die Gewissheit gibt, ob auch ihr Sinn und Wesen von den Lesern begriffen werden wird. So führen auch flüchtige Besuche fremder Länder — denken wir hier an einen grossen Teil der Russlandliteratur — eher zur Vertiefung bestehender Irrtümer als zu ihrer Beseitigung, denn auch der gebildete Beobachter wird leichter geneigt sein, im Auslande das zu finden, was er schon weiss, als das zu lernen, was er noch nicht weiss. Aus diesen Gründen leitet das vorliegende Buch seine Berechtigung her.

7z Jungfer

Unsere Literatur über die sogenannten „Randstaaten" erschöpft sich für die ältere Zeit fast ausschliesslich in philologischen, für die moderne in politischen und wirtschaftlichen Darstellungen. Wenn hier zum ersten Male der Versuch unternommen wird, das geistige Eigenleben eines dieser Völker zu untersuchen und aus seinen eigenen Entwicklungstendenzen zu erklären, so musste zunächst das Bestreben massgebend sein, so viele Kenntnisse rein sachlicher Natur auf den wesentlichen Gebieten des geistigen und kulturellen Lebens zu vermitteln, wie sie für die Beurteilung eines Volkes unbedingt notwendig sind. Im Zentrum der Darstellung steht der Gedanke der kulturellen Entwicklung. So ergab sich als erste Frage: Was ist an ursprünglichen kulturellen Grundlagen vorhanden? — Sprache, Volkspoesie, Volkskunst u. s. w. — und als zweite: In welcher Richtung bewegt sich die kulturelle Entwicklung, und welche Einflüsse wirkten auf sie ein? — wobei wiederum die Kunst in ihren vielfältigen Ausdrucksformen als Malerei, Architektur, Musik, Dichtung, zum Kriterium genommen und in ein einheitliches Blickfeld zusammengefasst wurde. Dass somit die hier gegebenen ausführlichen Darstellungen etwa der Sprache, der Folkloristik oder der Entwicklung des litauischen Schrifttums nicht als Selbstzweck aufgefasst werden wollen, wird der Leser von selbst erfassen, der den weiteren Rahmen, in den alle diese Themen eingespannt sind, beachtet.

Die fachlichen Erklärungen sind grossenteils in die Literaturhinweise verwiesen worden. Dass in diesen neben der litauischen die deutschsprachige Literatur annähernd vollständig berücksichtigt wurde, sei hinzugefügt. Zur Aussprache des Litauischen sowie zur Schreibung der Eigennamen verweise ich auf das in den Anmerkungen zu Kap. I Gesagte.

Die Übertragungen sowohl der Prosastücke wie der Versdichtungen sind eigene bis auf wenige Ausnahmen, bei denen dies vermerkt ist.

Obwohl das vorliegende Buch aus einer langjährigen Kenntnis des Landes und eingehenden Studien heraus entstanden ist, habe ich bei der Abfassung einzelner Teile die Hilfe von Fachgelehrten nicht entbehren können, denn schliesslich gibt es wohl kaum einen einzigen, der auf allen hier behandelten Gebieten in gleicher Weise zu Hause wäre. Ich spreche allen denen, die mich durch Überlassung von Material und wertvolle Literaturhinweise unterstützt haben, meinen herzlichen Dank aus, vor allem den litauischen Künstlern und meinen Kollegen an der Universität.

Dr. Victor Jungfer.

Kaunas, im Juni 1938.

INHALT

Erstes Kapitel: Die Sprache.

A. Die Stellung des Litauischen im Rahmen der indogermanischen Sprachen 11
B. Altertümlichkeit und Formenreichtum der litauischen Sprache 17
C. Die Entwicklung der litauischen Schriftsprache 24

Zweites Kapitel: Litauische Volksdichtung.

A. Das Volkslied 33
  1. Die Singweisen der litauischen Lieder 33
  2. Die Entstehung der Dainos. Das Arbeitslied 38
  3. Motive und Inhalt der Dainos 46
  4. Form und Ausdrucksmittel der Dainos 57
  5. Das litauische Volkslied in der deutschen Dichtung 65
B. Prosadichtung 72
  1. Die Raudos (Totenklagen) 72
  2. Märchen und Sagen 77
  3. Sprichwörter und Redensarten 85
  4. Volksrätsel 91
  5. Zur litauischen Folkloristik 97

Drittes Kapitel. Die Volkskunst.

A. Der ländliche Baustil 101
  1. Das Bauernhaus 101
  2. Die Dorfkirche 107
B. Die dörfliche Kunst 111
  1. Die Dachkreuze 111
  2. Die Holzplastik 118
  3. Holzschnitt und Malerei 124
  4. Die dörfliche Heimkunst 128
    Holzkunst, Keramik, Schmiedekunst, dekorative Malerei 128
    Weberei und verwandte Techniken 135

Viertes Kapitel: Die geistige Kultur der Stadt.

A. Die Architektur 145
- 1. Geschichtliche Voraussetzungen 145
- 2. Die Gotik 149
- 3. Renaissance und Barock 154
- 4. Vom Klassizismus zur Moderne 161

B. Malerei und Plastik 170
- 1. Die Entwicklung bis zum Weltkriege 170
- 2. Neuere Strömungen 180

C. Musik und Theater 185
- 1. Oper, Drama, Ballett 185
- 2. Die Entwicklung des Musiklebens 189

Fünftes Kapitel: Die Kunstliteratur

A. Das Schrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts 195

B. Der Beginn der Kunstdichtung im 18. Jahrhundert. Duonelaitis 199

C. Die Literatur des 19. Jahrhunderts bis zum Erlass des Druckverbots 205
- 1. Die Universität Vilnius und die Zeit der Romantik ... 205
- 2. Von der Schliessung der Universität bis zur Aufhebung der Leibeigenschaft 216

D. Das Zeitalter des Druckverbots (1865—1904) 228
- 1. Die Epoche der „Aušra“ 228
- 2. Die weibliche Prosadichtung um die Jahrhundertwende 237
- 3. Maironis und der Idealismus in der Lyrik seiner Zeit 252

Sechstes Kapitel: Querschnitt durch die jüngste Entwicklung der litauischen Literatur.

A. Die Übergangszeit. Die neue Lyrik 259

B. Die Prosa und das Drama 269

C. Mykolaitis-Putinas und Krėvė-Mickevičius 280

Anmerkungen 299

ERSTES KAPITEL

DIE SPRACHE

A. DIE STELLUNG DES LITAUISCHEN IM RAHMEN DER INDOGERMANISCHEN SPRACHEN

Jede Sprache ist ein Abbild des Denkens und des Empfindungslebens eines Volkes. Sie gibt ein kunstvolles und farbiges Gemälde seines inneren Wesens in den sensibelsten Schattierungen nicht nur durch das, was sie sagt, sondern auch durch das, was sie verschweigt. Denn Worte und Begriffe in all ihren Nuancen, ja selbst grammatische Konstruktionen — wenn man sie einmal nicht mit den Augen des Philologen betrachtet — sind doch nur Sinnbilder für alle die Elemente, aus denen das geistige und seelische Leben eines Volkes besteht, und durch die es sich von anderen unterscheidet.

Die litauische Sprache gehört zum baltisch-slawischen Zweig der indogermanischen Sprachen. Sie wird mit den Sprachen der Letten, Kuren, Semgaller, Selen und der alten Preussen zu einer besonderen „baltischen“ Gruppe zusammengefasst. Immerhin sind hier Unterschiede zu bemerken. Die lettische Sprache steht zur litauischen im Verhältnis einer jüngeren Schwestersprache, ist durch die nahe Berührung mit dem Deutschen stärker durchsetzt mit fremden Elementen und hat viele Altertümlichkeiten, die das Litauische treulich wahrte, verloren. Das im grammatischen Bau noch altertümlichere Altpreussische hingegen schien zunächst, soweit man aus den wenigen erhaltenen Resten schliessen konnte, dem Litauischen erheblich näher zu stehen. Immerhin fand schon Kurschat 1876, dass sprachwissenschaftlich gesehen das Verhältnis des Altpreussischen zum Litauischen doch nicht so eng gewesen sei, wie das des Lettischen zum Litauischen. Er stellt zum Vergleiche des Altpreussischen mit dem Litauischen eine Anzahl von Worten zusammen und bemerkt hierzu: „Was etwa von einer dieser Sprachen aus der anderen, von der Altpreussischen aus der Litauischen oder umgekehrt entlehnt sein mag, muss völlig dahingestellt bleiben“[1]).

Bei der engen Verwandtschaft der litauischen, lettischen und altpreussischen Sprache sind die Gemeinsamkeiten in ihrem Wortschatz natürlich nicht überraschend:

	litauisch	lettisch	preussisch
Gott	dievas	dievs	deivs
Hand	ranka	ruoka	ranko
Kopf	galva	galva	galvo
Eisen	gel(e)žis	dzelzs	gelso
Stahl	plienas	pliens	plainis

Immerhin dürfen über solchen Ähnlichkeiten auch die grundlegenden Verschiedenheiten zwischen diesen Sprachen nicht vergessen werden, wie sie uns etwa im Worte: Brot — lit. duona, lett. maize und preuss. geitis — entgegentreten. Sehr häufig finden wir daneben den Fall, dass sich das Altpreussische schon in seinem Wortschatz deutlich vom Litauischen und Lettischen abhebt:

	litauisch	lettisch	preussisch
Butter	sviestas	sviests	anktan
Milch	pienas	piens	dadan

Die moderne Sprachwissenschaft nimmt daher an, dass sich die baltische Ursprache etwa zwischen dem 5. und 3. vorchristlichen Jahrhundert in zwei Äste spaltete — einen westlichen (preussischen) und einen östlichen, dem die Sprachen der Litauer, Letten, Kuren, Semgallen und Selen zuzurechnen wären. Aus dem östlichen Zweige gingen später — vermutlich im elften, zwölften Jahrhundert — die Sprachen der einzelnen Völker hervor [2]).

Die Frage nach der Stellung des Litauischen innerhalb der indogermanischen Sprachen hat die Forschung schon frühzeitig angeregt. Schon 1856 gibt uns Schleicher in der Einleitung zu seinem „Handbuch der litauischen Sprache" eine klare Definition, wenn er — im allgemeinen nicht unrichtig — bemerkt: „Die litauische Sprache gehört zum grossen indogermanischen Sprachstamme. Indisch und Persisch, Griechisch und Lateinisch, Slawisch, Litauisch und Deutsch, endlich die Keltisch genannte Sprache sind die Äste dieses Stammes, deren jeder sich wiederum mehr oder weniger in Sprachen oder Dialekte verzweigt . . . Slawisch und Litauisch aber gleichen sich in manchen Teilen der Grammatik und im Wortvorrate so sehr, dass man geneigt sein könnte, sie für Glieder ein und derselben Sprachfamilie zu halten, hielten nicht grosse Verschiedenheiten in anderen Teilen des Sprachbaus von einer solchen Ansicht ab. Unter allen lebenden indogermanischen Sprachen zeigt das Litauische in seinen Lauten die bei weitem grösste Altertümlichkeit, daher seine grosse Bedeutung für die Sprachwissenschaft" [3]).

Seitdem Schleicher diese Worte schrieb, ist eine Zeitspanne von fast 80 Jahren verflossen, innerhalb derer die litauische Sprache von einer grossen Reihe namentlich deutscher Forscher eingehend untersucht wurde. Die Stellung des Litauischen innerhalb der indogermanischen Sprachgruppe ist heute eindeutig bestimmt: Es bildet mit den übrigen baltischen und slawischen Sprachen, sowie mit Indisch, Iranisch, Armenisch und Albanisch die sogenannte satem-Gruppe des Indogermanischen, wohingegen die germanischen Sprachen, zusammen mit Griechisch, Lateinisch und Keltisch, zur kentum-Gruppe gerechnet werden. „Der Unterschied besteht darin, dass bestimmte Gaumenlaute der Ursprache in den satem-Sprachen zu Zischlauten wurden, in den kentum-Sprachen aber zunächst noch unverändert blieben oder vielleicht härter wurden“ 4).

Auch der Zusammenhang des baltischen und slawischen Zweiges der indogermanischen Sprachen ist längst von einer ganzen Reihe schon der älteren Forscher, Brugmann, Leskien, Fortunatow, Porzezinski, Meillet und anderen eingehend nachgewiesen worden. Ein ethymologisches Wörterbuch der baltisch-slawischen Sprachen gab Trautmann 1923 heraus 5).

Wenngleich nun aber die indogermanische Sprachwissenschaft die baltischen Sprachen (darunter also auch das Litauische) mit den slawischen zu einer weiteren Gruppe zusammenstellt, so muss doch in diesem Zusammenhange ausdrücklich betont werden, dass das Litauische keine slawische Sprache ist. Während alle slawischen Völker (also Russen, Polen, Tschechen usw.) sich untereinander zum mindesten verständigen können, ist eine sprachliche Verständigung zwischen Slawen und Litauern unmöglich. Es herrschen hierüber noch viele Irrtümer, zu denen vor allem die Tatsache geführt hat, dass das Litauische früher von slawischen Wörtern überwuchert war, für die es aber gleichwohl im Litauischen ureigene Worte gab. Ich denke hier etwa an Worte, wie sie noch Kurschat als „litauische“ anführt 6):

nedele — die Woche	reinlitauisch	savaitė
zvanas — die Glocke	„	varpas
dyvas — das Wunder	„	stebuklas
svietas — die Welt	„	pasaulis
sukata — die Schwindsucht	„	džiova
adyna — die Stunde	„	valanda
koroti — strafen	„	bausti
griešnas — sündig	„	nuodemingas usw.

Mögen einige der hier genannten rein litauischen Worte auch sprachliche Neubildungen sein (z. B. savaitė), so darf man doch nicht vergessen, dass diese Neubildungen jedenfalls auf baltische Wortstämme zurückgehen. Daneben gibt es eine Reihe von slawischen Worten im Litauischen, für die sich keine echtlitauischen Worte finden lassen, vor allem auf dem Gebiete des religiösen Lebens, sowie auf den Gebieten, mit denen die Litauer durch die Vermittlung der Slawen bekannt geworden sind[7]). Eine dritte Gruppe von Worten, die häufig als slawisch angesehen werden, ist urindogermanischen Ursprungs und somit in beiden Sprachen gleich heimatberechtigt. Endlich weist auch das Litauische manche Worte auf, die in die slawischen Sprachen hinüberwanderten. Ein Vergleich der litauischen Sprache mit den slawischen Sprachen hat somit eine grosse Reihe von Faktoren zu berücksichtigen.

Alles in allem werden wir heute sagen können, dass die Verwandtschaft dieser Sprachen sich bei näherer Betrachtung doch nicht als so eng herausstellt, wie sie noch Schleicher erschien. Vor allem fällt beim Litauischen die geringe Menge der Zischlaute auf, die dem Slawischen geradezu einen besonderen Stempel aufdrücken. Slawisches Sprachempfinden spiegelt sich allerdings in Syntax und Grammatik des Litauischen häufig wider. So setzt die litauische Sprache genau wie die polnische das Prädikatssubstantiv in den Instrumentalis und bei negiertem Verbum das Objekt in den Genitiv. Gewisse Zischlaute, z. B. das tsch in mačiau (ich sah), sind um die Wende des 14./15. Jahrhunderts zum ersten Male nachweisbar, stellen aber keine Entlehnung aus dem Slawischen dar. Interessant ist es, dass der gebildete Russe und Pole von einer näheren Verwandtschaft des Litauischen mit seiner Sprache nichts wissen will, dass ihm vielmehr die litauische Sprache gefühlsmässig als absolut fremd erscheint.

Litauisch wird heute von etwa 3 Millionen Menschen gesprochen, von denen die Hälfte nur ihre Muttersprache versteht. Da eine detaillierte Beschreibung des litauischen Sprachgebietes über den Raum dieser Darstellung beträchtlich hinausgehen würde, sei hierüber kurz nur folgendes gesagt: Litauisch ist die Muttersprache der überwiegenden Mehrheit der Bewohner des litauischen Staates. Darüber hinaus befindet

7: Jungfer

Opp. 16

LITAUISCHE LANDSCHAFT

sich ein grosser Teil des litauischen Sprachgebietes heute unter polnischer Herrschaft (Wilnagebiet). Weiterhin ragt das Gebiet der litauischen Sprache einerseits nach Lettland, andererseits nach Ostpreussen hinein. Schliesslich gibt es in den Ver. Staaten grössere geschlossene litauische Gemeinden, die insgesamt etwa eine halbe Million Menschen umfassen mögen. Allein in Chikago werden 70 000 Litauer gezählt. Es handelt sich hier um Auswanderer und ihre Nachkommen. Grössere litauische Kolonien sind namentlich in der letzten Zeit auch in Südamerika entstanden.

Trotz seiner relativen Kleinheit finden wir im geschlossenen litauischen Sprachgebiet eine grössere Reihe von mundartlichen Verschiedenheiten. Die Hauptmundarten sind das Hochlitauische und das Niederlitauische (Schamaitische), von denen sich das letztere zum ersteren ungefähr wie Plattdeutsch zum Hochdeutschen verhält. Das schamaitische Platt unterscheidet sich abgesehen von seinem Wortschatz vom Hochlitauischen durch seine Betonung, die gedehnte Aussprache und den Verlust der volltönenden Endungen. Es zerfällt seinerseits in die Dialekte von Raseiniai und Telšiai, die sich hauptsächlich durch Vokalumstellung der Diphthonge von einander unterscheiden. In den Schriften seiner Dichterin Žemaitė tritt das Niederlitauische in Syntax und Wortschatz stark hervor.

Die hochlitauische Dialektgruppe zerfällt in eine östliche und eine westliche Untergruppe. Das Westhochlitauische wiederum besteht aus zwei Mundarten, deren Grenze etwa die Memel bildet. Bei der östlichen Gruppe des Hochlitauischen sind ebenfalls eine Reihe von Dialekten zu unterscheiden. Als besondere Mundart hebt sich das Dzūkische oder Südostlitauische, sowie das im Flussgebiet der Mūša (nördlich von Panevėžys) gesprochene Nordlitauische heraus 8).

Die grosse Anzahl der mundartlichen Verschiedenheiten bedeutet für den Wortschatz und die Formenwelt der Sprache eine nicht zu unterschätzende Bereicherung. Dieser überraschende Reichtum auf einem relativ kleinen Territorium lässt sich wohl am ehesten auf die Abgeschlossenheit der einzelnen Bezirke zurückführen. Diese war eine Folge jahrhundertelanger Zurückgebliebenheit und konservativer Beharrung auf ererbter Scholle. Die Unterschiede der Mundarten sind jedoch nicht so stark, dass sie die Einheit der Sprache zu sprengen vermöchten. Der heutigen Schriftsprache liegt der Dialekt der südlitauischen Landschaft Užnemunė (früher Gouv. Suvalkija), der besonders am Südufer der Memel gesprochen wird, anders gesagt, die südliche Mundart des Westhochlitauischen zugrunde. Wir finden daher im Schriftlitauischen die langen Endsilbenvokale erhalten [9]).

B. ALTERTÜMLICHKEIT UND FORMENREICHTUM DER LITAUISCHEN SPRACHE

Im Jahre 1625 schrieb der Königsberger Pfarrer Johannes Rhesa in der Vorrede seines litauischen Psalters: „Wenn wir viel sonderbare Wörter der litauischen Sprache betrachten, wird sich finden, dass sie eine gemischte Sprach ist, aus anderen Häuptsprachen, und namentlich der griechischen und lateinischen, herrührend, welches unter andern auch aus der Littawen ihrem Sprichworte zu ersehen: Dewas dawe dantes, Dewas dos ir dones, das ist: Hat Gott Zähne gegeben, so wird er auch Brot geben. Welcher der griechischen oder lateinischen Sprache kündig, wird befinden, dass die meisten Wort aus dem Griechischen und Lateinischen ihren Ursprung nehmen" [10]).

Die indogermanische Sprachforschung hat in ihrer weiteren Entwicklung nun freilich, wie wir sahen, diese Ansicht des alten Königsberger Pfarrers nicht bestätigt, obwohl sie noch während des Weltkrieges durch die deutsche Presse spukte [11]).

Sie hat uns vielmehr gezeigt, dass das Litauische mit dem Griechischen und Lateinischen zusammen aus einer gemeinsamen Ursprache — dem Indogermanischen entstanden ist, und dass daher die Ähnlichkeiten dieser Sprachen herrühren. Dass diese Ähnlichkeiten aber so stark ins Auge fallen, findet seine Erklärung in der ausserordentlichen Altertümlichkeit der litauischen Sprache, die in dieser Hinsicht eine Sonderstellung unter sämtlichen indogermanischen Sprachen einnimmt. Schon Schleicher findet es merkwürdig, dass eine so altertümliche Sprache sich überhaupt noch vorfinde. Er verweist auf den Dual und die indogermanische Siebenzahl der Fälle im Litauischen, die zuweilen dem Sanskrit entsprechen. Er betont, dass das Litauische von den ungeheuren Lautveränderungen, welche die übrigen indogermanischen Sprachen durchgemacht hätten, fast völlig frei geblieben sei, und weist dem Litauischen im Rahmen der ihm zunächst verwandten slawischen Sprachen eine ähnliche Rolle zu, wie sie dem Gotischen bei einer vergleichenden Darstellung der germanischen Sprachen zukäme. Schleicher erklärt sich die Altertümlichkeit des Litauischen aus der Abgeschiedenheit des litauischen Landvolkes von den geschichtlichen Bewegungen und zieht eine Parallele zum Isländischen[12]). Ähnlich drückt sich einer der besten modernen Kenner der litauischen Sprache, Prof. Bezzenberger, aus: „Fragt man aber, woher es denn komme, dass das Litauische bis heute so prächtige Altertümlichkeiten erhalten hat . . . alle übrigen indogermanischen Sprachen dagegen schon seit langer Zeit in moderner Gewandung einherschreiten, so kann die Erklärung doch wohl nur in einem ungewöhnlich starken konservativen Zug der Litauer gefunden werden“[13]). Wenngleich es für den Sprachwissenschaftler natürlich genau so wesentlich ist zu erkennen, wodurch sich das Litauische von den alten Sprachen der Lateiner und Griechen unterscheidet, so ist es doch nicht ohne Reiz, an Hand der vorhandenen Ähnlichkeiten die hohe Altertümlichkeit der litauischen Sprache zu beleuchten. Für die Deklinationsfälle des Lateinischen und Litauischen sei das Beispiel Mann (lat. vir, lit. vyras) gegeben:

	Lateinisch	Litauisch	Lateinisch	Litauisch
	Singularis		Pluralis	
Nom.	vir	vyras	viri	vyrai
Gen.	viri	vyro	virorum	vyrų
Dat.	viro	vyrui	viris	vyrams
Acc.	virum	vyrą	viros	vyrus
Vok.	vir	vyre	viri	vyrai

Während das Lateinische bei „vir" nur einen Ablativus mit instrumentaler und lokativer Funktion kennt (viro — viris), verfügt das Litauische sowohl über einen Lokativus (vyre — vyruose), wie über einen Instrumentalis (vyru — vyrais). Zu diesen Fällen kommen im Litauischen noch drei, die durch Anhängen von Nachsilben gebildet werden, girion — nach dem Walde hin (giria — Wald), dievopi — zu Gott hin (dievas — Gott), und dieviep — bei Gott.

Wortähnlichkeiten fallen besonders ins Auge:

Gott	deus	dievas
Zahn	dens	dantis
Ohr	auris	ausis
Feuer	ignis	ugnis
Joch	iugum	jungas
Schaf	ovis	avis
Sonne	sol	saulė

Der lateinische Satz: viri trahite iugum — in modernes Litauisch übersetzt lautet: vyrai traukite jungą.

In der Formenlehre fallen Ähnlichkeiten mit dem Griechischen und dem Sanskrit ins Auge:

	Griechisch	Sanskrit	Litauisch
ich bin	εἰμί < * ἐσμί	asmi	esu und esmi
du bist	ἐσί	asi	esi
er ist	ἐστί	asti	yra und esti

Mögen diese wenigen Beispiele für die Altertümlichkeit des litauischen Wort- und Formenschatzes genügen. Ein weiteres sehr altes Element ist der Dual, welcher vor allem in den litauischen Dialekten noch heute in seinen reichen Formen lebendig ist. So ragt das Litauische aus dem Kreise der heute schweigenden Sprachen in unsere lebendige Gegenwart wie ein Monument aus alten Zeiten herüber. Altertümlich ist der Satzstil. Satzgegenstand und Satzaussage stehen meist ohne jede Bindung nebeneinander. Das Verhältnis der Sätze zueinander wird im rein litauischen Stil nur selten durch Bindewörter bestimmt, sondern muss aus dem inneren Sinn erkannt werden. So sind die Sätze aneinander gereiht wie bei den alten Märchenerzählern oder wie in der griechischen Sprache, bevor hier der künstliche Periodenbau eindrang. Manche Satzfolgen möchte man mit alten Holzschnitten vergleichen. Besonders schwierig, namentlich für den Deutschen, ist die litauische Kasuslehre, bei der abgesehen vom Genitiv der Instrumentalis eine grosse Rolle spielt. Dem deutschen Konjunktiv entsprechen im Litauischen oft Partizipialkonstruktionen. Letztere werden auch als Absolutkonstruktionen (Abl. absol. des Lat. und Gen. absol. des Griechischen) häufig verwendet. So kennt z. B. das Litauische eine Konstruktion, die man geradezu als Dativus absolutus bezeichnen muss.

Zu den altertümlichen Bestandteilen des Litauischen lassen sich auch die Diminutive oder Verkleinerungsformen rechnen, die wohl in keiner lebenden Sprache in solcher Fülle verwandt werden. Sie umgeben die Sprache wie ein buntes Rankenwerk und sind namentlich aus den Volksliedern nicht wegdenkbar Während aber z. B. das Hochdeutsche heute nur zwei solche Diminutive kennt, ... chen und ... lein, verfügt das Litauische über eine unvergleichlich grössere Anzahl, die nicht nur an Substantive, sondern auch an Adjektive, ja sogar an Verben und Adverbien angehängt werden. Nehmen wir etwa das Wort „klein" — mažas, so finden wir folgende Formen: mažalėlis, mažilėlis, maželėlis, mažutis, mažytis, mažiukas, mažulėlis, mažiulukas, mažulytis, mažutėlis, mažiulis, mažylis, mažučiukas. W. Kalwaitis zählt in seinem „Litauischen Namensschatz" nicht weniger als 66 Verkleinerungsformen für das Wort „mama"-Mutter auf, darunter sogar ein fünffaches Diminutivum mamaitužužužėlė[14]). Wir besitzen eine ausgezeichnete Spezialuntersuchung von Prof. Brender über die Bedeutung der Verkleinerungsformen im Litauischen[15]). Brender weist hier nach, dass die Diminuierung vor allem bei solchen Worten eintritt, die der Sphäre der Kleinheit oder des Affekts (Zärtlichkeit, Scherz, Verachtung) nahestehen. Die Gefühlswerte der einzelnen Verkleinerungsformen sind, abgesehen von den formelhaft gewordenen, grossenteils sehr verschieden und zeigen alle Schwankungen von zärtlichster Liebe bis zu stärkster Verachtung. Sehen wir das erstere etwa in Koseformen für die Mutter: mamelė, mamytė, mamutė, mamaitė, mamužėlė, motulė usw. — die wir im Deutschen nur mit liebes, gutes, teures, zartes, trautes, herzinniges Mütterlein wiedergeben können, also mit einem ganzen Schatz von Adjektiven, so dienen andere Verkleinerungsformen zum Ausdruck des Grausigen, Absonderlichen, Bizarren, wie etwa die Suffixe, die wir beim Worte „Teufel" — velnias finden — velniukas, velnykštis, velniukštis. So würde auch die Bedeutung von „varliukštis" (varlė — Frosch) nur mit „kleiner armseliger Frosch" wiedergegeben werden können. Vielleicht hängt mit dieser Fülle vieldeutiger Verkleinerungsformen auch das Zurücktreten der bezeichnenden Adjektive im Litauischen zusammen, welche die deutsche Sprache so gern anwendet. Bei den Zärtlichkeitsformen liegt dieser Zusammenhang, auf den meines Wissens noch nicht hingewiesen wurde, unbedingt vor, denn gerade in dieser Sphäre treffen wir auf die grösste Fülle kennzeichnender Suffixe. So lässt die Vorliebe des Litauers für Diminutive vielleicht auch den Schluss auf eine gewisse seelische Grundstimmung zu, wie ihn C. Reisig mit den Worten ausdrückt: „Wenn eine Sprache reich ist an Diminutivendungen, so lässt sich daraus ein gewisser Charakter der Nation erkennen; es liegt darin etwas Freundliches, Scherzhaftes"[16]).

Werfen wir aus der Formenwelt der Sprache einen kurzen Blick auf ihren Klangcharakter, so finden wir als sehr altertümliche Erscheinung einen eigenartig schwebenden Rhythmus. Dieser wurde schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts für Leopold Arends, den Erfinder der Stenographie, die Veranlassung, sich mit dem Problem der Sprachmodulation, d. h. mit dem sogenannten Gesangscharakter der Sprache, zu beschäftigen. Er gehört zu den Bestandteilen der litauischen Sprache, die für einen Ausländer unerfassbar und unlernbar sind. Ich lasse daher, um von seinem Wesen wenigstens eine kleine Vorstellung zu geben, Vydūnas zu Worte kommen: „Einen ganz eigenen, für die Gegenwart einzig dastehenden Charakter hat die litauische Sprache in rhythmischer Hinsicht. Sie bewegt sich nämlich unter einer Spannung von zwei parallelen Rhythmen, die gleichsam gegeneinander wirken. Der Grundrhythmus ist derjenige des Wechsels von langen und kurzen Lauten oder Silben. Dazu kommt der Wechsel zwischen höherem und tieferem Ton. Und zwar fällt der Hochton oft entgegen der Kraft des langen vollen Lautes auf den kurzen Vokal, z. B. bei einzelnen Wörtern: sūnùs, der Sohn, ùpė, der Fluss. Der Ton wandert aber in den verschiedenen Fällen der meisten flektierten Wörter von einer Silbe zur anderen . . . Doch hat der Rhythmus des Tones nur eine sekundäre Bedeutung . . . Die Sprache bewegt sich vielmehr schwebend weiter wie ein Gesang. Deshalb hat sich auch der Formenreichtum bisher erhalten. Ein sehr starker Akzent, besonders wenn er irgendwo festgeworden wäre, hätte wohl die Abschleifung der Endungen zur Folge gehabt“ 17).

Die heutige Sprachwissenschaft weist darauf hin, dass sich in der litauischen Sprache noch die Intonation der indogermanischen Ursprache erhalten habe. Es ist dies besonders deutlich bei einem Vergleich mit der griechischen zu ersehen: z. B. lit. algà (aus algâ): griech. ἀλφή „Gewinn“, aber der Genitiv algõs, griech. ἀλφῆς.

Hinzugefügt sei, dass es allerdings auch hier im Litauischen Verschiedenheiten gibt, insofern als einige Mundarten die Längenunterschiede verwischt haben und damit in rhythmischer und melodischer Hinsicht einfacher geworden sind (z. B. das Schamaitische). Dort aber, wo der alte Rhythmus voll erhalten geblieben ist, hat er die Endungen vor Abschleifungen und Verkümmerungen bewahrt, wie wir sie etwa im

Lettischen finden, wo die Worte stets gleichmässig auf der ersten Silbe betont werden. Sicherlich beruht zum grossen Teil auch die Melodik der litauischen Sprache, die manchem Sprachkenner aufgefallen ist, auf diesem eigentümlichen schwebenden Rhythmus.

Die Schönheit und Melodik der litauischen Sprache entfaltet namentlich im Gesang ihren vollen Wohllaut. Sie ist von vielen Gelehrten und Künstlern empfunden worden. So schon von Elisée Reclus: „Si la valeur d'une Nation dans l'ensemble de l'humanité devait se mesurer à la beauté de sa langue, les Samogitiens et les Litvines seraient au premier rang parmi les habitants de l'Europe“ 18).

Wir sahen einen Grund für die klangliche Schönheit dieser Sprache in dem Zurücktreten der Zischlaute, wodurch sie sich von den slawischen Sprachen unterscheidet, einen zweiten in dem ihr eigentümlichen musikalischen Rhythmus, der ihr einen schwebenden Gang verleiht. Ein dritter Grund endlich ist ihr Reichtum an reinen Vokalen. Es sind vor allem die Vokale a, o und u, während Quetschvokale wie das russische *ы* überhaupt nicht vorhanden sind. Eine interessante Vokalstatistik verdanken wir Vydūnas. Er untersuchte Art und Häufigkeit der Vokale im Litauischen und Deutschen und fand folgendes Verhältnis 19):

a	litauisch	5	deutsch	2
o	„	3	„	2
u	„	3	„	2
e	„	1	„	3
i	„	2	„	1

Während im Deutschen die Vokale a, o und u gleichmässig verteilt sind, überwiegen sie im Litauischen stark und verleihen der Sprache einen anderen Klangcharakter. Dagegen tritt das e, das im Deutschen überwiegt, im Litauischen stark zurück. Alles in allem entfallen auf 10 deutsche Vokale 14 litauische. Da der Klangwert der einzelnen Vokale verschieden ist, haben wir hier vielleicht auch einen der Gründe, weshalb die litauische Sprache im Gesang so dunkel erscheint.

C. DIE ENTWICKLUNG DER LITAUISCHEN SCHRIFTSPRACHE

Wir können die Entwicklung der litauischen Schriftsprache bis auf Duonelaitis (vergl. Kap. V) zurückführen, wenngleich auch schon vor ihm litauische Schriften gedruckt worden sind. 1735 erschien sogar auf Veranlassung des Königsberger Generalsuperintendenten Quant die Bibel in litauischer Sprache. Die erste litauische Bibelübersetzung schrieb Bretkunas zwischen 1579 und 1590, jedoch liegt dieses Werk bis heute ungedruckt in der Universitätsbibliothek Königsberg. Die Sprache der gedruckten litauischen Bibel atmet nicht den litauischen Sprachgeist wie die Lutherbibel den deutschen. Stets ist nur der Dichter der Sprachschöpfer. Und Luther war auch Dichter. Ausserdem ist die litauische Bibelübersetzung mit slawischen Elementen überschwemmt [20]).

Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts erwacht die litauische Literatur zu selbständigem Leben, und von diesem Zeitpunkt an bildet sich eine litauische Schriftsprache heraus, welche ihren Ausdrucks- und Formengehalt den verschiedenen litauischen Dialekten entnimmt, ohne allerdings zunächst zu bestimmten klaren begrifflichen Abgrenzungen zu gelangen. Schwierigkeiten ergaben sich aus der Tatsache, dass mehrere Ausdrücke der Sprache in den einzelnen Landschaften mundartlich gefärbte und teilweise sogar entgegengesetzte Bedeutungen angenommen hatten. Die erste Aufgabe bestand somit in einer Vereinheitlichung und einer begrifflichen Abgrenzung des vorhandenen Wortschatzes. Dieser Prozess ist auch heute noch nicht vollständig abgeschlossen, wenngleich im wesentlichen beendet. Es erklärt sich hieraus ein Teil der Verschiedenheiten zwischen der damaligen und der heutigen Schriftsprache. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gewinnt von nun an die litauische Schriftsprache mehr an Ausdruck, Kraft und Reichtum. Aber noch war sie in ihrem Wesen eine Bauernsprache, die der westlichen rapiden Entwicklung der Wissenschaft und Technik nicht nachgekommen war.

Einen gewaltigen Anstoss brachte die Begründung des selbständigen litauischen Staates. Es ergaben sich für die Weiterentwicklung der Schriftsprache drei Probleme. Das erste Problem bestand darin, die Sprache von den slawischen Einflüssen, von denen sie teilweise völlig beherrscht war — es gilt dies für ganze Landschaften — zu befreien und an Stelle der bisher gebräuchlichen slawischen Worte rein litauische zu setzen. Dieses Problem war durchaus lösbar, da in dem grossen Wortschatz der litauischen Alltagssprache ja die notwendigen Worte bzw. Wortstämme vorhanden waren, und es lediglich einer Erziehung des Volkes und einer Aufklärung durch Schulen und Gymnasien bedurfte. Ausserdem trieb die neuerwachte nationale Welle die Entwicklung vorwärts. Fernerhin galt es, unter den vorhandenen Dialekten der litauischen Sprache, die noch gleichberechtigt nebeneinander standen und sich in den bisherigen Schriften der litauischen Dichter in ihren grossen Verschiedenheiten deutlich widerspiegeln, einen Dialekt — es wurde, wie erwähnt, die Suwalkische Mundart erwählt — herauszunehmen und auf diesem die neue Schriftsprache, die für das ganze Land Gültigkeit haben sollte, aufzubauen. Diese Aufgabe stiess schon auf grössere Schwierigkeiten. Es bestand ausserdem die Gefahr, dass nunmehr bei der notwendig gewordenen Abstufung die übrigen Dialekte diskreditiert wurden und damit der Sprache ein grosser Reichtum verloren ging. Denn tatsächlich gewinnt ja in jedem Volke die sogenannte Schriftsprache immer wieder neue Kraft aus ihrer Berührung mit den Dialekten.

Die ungeheure Aufgabe, die neue Schriftsprache einheitlich aufzubauen und auszugestalten, wurde von dem bedeutenden litauischen Sprachkenner Jablonskis, oder wie er sich auch selbst nennt, Rygiškių Jonas, in Angriff genommen. Geboren am 12. Januar 1861 auf einem Bauerngut östlich der Šešupė hatte er das russische Gymnasium in Mariampolė besucht, in Moskau alte Sprachen studiert und später in verschiedenen Städten an höheren Schulen unterrichtet. Nach Gründung der Litauischen Universität wurde er zum Professor der litauischen Sprache ernannt. Jablonskis besass einerseits eine ausgezeichnete altsprachliche Schulung und stand andererseits mit dem einfachen Mann auf dem Lande in enger Fühlung. So gelang es ihm, die litauische Sprache aus ihrer Eigenart heraus zu erfassen und die fremde Beeinflussung zu erkennen. Der Reichtum an litauischen Redewendungen, der in seinen Werken verstreut ist, ist sehr gross und zeigt uns die volle Kraft und die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Sprache. Allerdings war Jablonskis in erster Linie Grammatiker und kein Künstler. Ihm lag vor allem an schlichter Klarheit. Aber er hat es stets anerkannt und begrüsst, wenn auch Dichter und Denker sich sprachschöpferisch betätigten und niemals mit seinem Rat abseits gestanden[21]).

Hiermit kommen wir zum dritten Problem, welches bei der Schaffung der litauischen Schriftsprache zu bewältigen war und welches vielleicht das wichtigste von allen ist: es galt, die litauische Sprache aus einer Bauernsprache zu einem Instrument zu machen, mit dem auch der Gebildete, der Künstler, der Wissenschaftler zu arbeiten vermochten. In diesem Zusammenhange handelte es sich zunächst um die Ausgestaltung des Wortschatzes. Auf diesen sei daher zuerst eingegangen.

Betrachten wir den Wortschatz der litauischen Sprache, so müssen wir zunächst die weit verbreitete Meinung widerlegen, die Sprache sei wortarm. Eine Bauernsprache kann einem Vertreter westlicher städtischer Kultur als wortarm erscheinen; sie ist es aber nun und nimmer absolut gesprochen. In ihrem lebendigen Organismus besteht eine ungeheure Verästelung und Verzweigung. Es gilt dies für die litauische Sprache wie für jede andere Bauernsprache. Die unzähligen Handgriffe der bäuerlichen Arbeit, die vielerlei Nuancen des bäuerlichen Lebens selbst, von dem der typische Städter keine Kenntnis mehr hat, tragen alle besondere Benennungen. Dazu kommt eine zweite Gruppe von Worten und Wortbildungen, die der Altertümlichkeit der litauischen Sprache entspringen und in den modernen westlichen Sprachen keine Parallelen finden. Jede Sprache entwickelt sich ebensosehr vom Komplizierten zum Einfachen, wie vom

Einfachen zum Komplizierten. Wir bezeichnen das erstere als Typisieren und Generalisieren. Bei der Altertümlichkeit des Litauischen ist diese Typisierung grossenteils noch nicht vollzogen worden. Nehmen wir etwa das Gebiet der Farbengebung. Hier kennt der Litauer noch keine allgemeinen Farbbezeichnungen, er sieht vielmehr die Nuancen: das Kleid ist anders grau als das Pferd, die Katze anders als der Vogel. So kennt die litauische Sprache nicht weniger als 5 verschiedene Bezeichnungen für die Farbe grau, 2 verschiedene für rot, 3 für braun und etwa 5, die man im Deutschen nur als bunt bezeichnen kann, ohne damit aber die bestimmte Nuance des Litauischen zu erfassen. Die übrigen Farben haben ihren Gattungsbegriff schon erhalten. Ein anderes Beispiel ist das Fressen der Tiere. Der Hund frisst anders als das Pferd, der Vogel anders als das Schwein. Für jede Art des Fressens ein besonderer Ausdruck, der nur für diesen einen Fall zu gelten hat, aber keine Typisierung. Die Beispiele liessen sich vermehren. Hinzugefügt sei, dass die Fülle der Worte durch die Verschiedenheit der Mundarten noch eine beträchtliche Vermehrung erfährt, denken wir etwa an die Bezeichnungen für das litauische Bauernhaus, die aus den Dialekten auch in die Schriftsprache übernommen worden sind.

Eine dritte Gruppe von Worten, die die westlichen Sprachen nicht kennen, entstammt dem Bezirk einer bäuerlichen Lebenshaltung, die sich von der der westlichen Bauern auch heute noch unterscheidet und in besonderen Ausdrücken und Wendungen ihren Niederschlag gefunden hat. Eine vierte Gruppe hängt endlich mit der besonderen seelischen Struktur des Litauers, seinem sinnlichen Wahrnehmungsvermögen, seinem Sprachgefühl usw. zusammen.

Wenngleich diese Gruppe als Unterscheidungsmerkmal für die Sprachen aller Völker gilt, erscheint sie doch im Litauischen als unverhältnismässig gross. Nehmen wir ein Beispiel: rymoti. Dieses Wort bedeutet eine besondere Art des meist traurigen Sinnens, bei dem der Betreffende den Kopf in die Hand stützt.

Ich gebe nachfolgend noch eine Reihe dieser Ausdrücke, wie sie mir beim flüchtigen Durchblättern des Wörterbuches begegnen[22]). Sie liegen grossenteils auf dem Gebiete der menschlichen Körperhaltung und sind für die Prägnanz und Kürze der litauischen Sprache, vor allem bei Bezeichnungen des sinnlich Wahrnehmbaren, besonders charakteristisch:

atpėdžiui bėgti	— auf den gleichen Spuren, die man beim Herkommen gemacht hat, zurücklaufen.
atsikalti	— sich mit dem Rücken anlehnen.
drebtelėti	— in etwas Dickflüssiges aufklatschen.
dunksoti	— in der Ferne undeutlich sichtbar sein.
gunginti	— mit hochgezogenen Schultern gebückt einhergehen.
guoglinėti	— beständig mit dem Kopfe wackelnd einhergehen.
gurdelis	— ein Mensch, mit dem es gesundheitlich bergab geht.
gurinti	— mit kleinen Schritten in gebückter Haltung gehen.
gužėti	— sich in ungeordneten Haufen eilig fortbewegen.
įkniubti	— den Kopf in die Hände nehmend sich in etwas vertiefen.
dykinėjimas	— müssiges Herumtreiben während längerer Zeit.
saujelė	— eine Handvoll.
žiupsnis	— so viel, wie man mit drei Fingern ergreifen kann.

Auch aus dem Bezirk des Seelischen liessen sich Beispiele anführen. Mögen die hier erwähnten genügen, um die Sage von der allgemeinen Wortarmut des Litauischen hinfällig zu machen. Weiter geht aus dem hier Gesagten aber auch die seelische Verschiedenheit der litauischen und deutschen Sprache zur Genüge hervor. Schon im Jahre 1800 fiel es Mielcke bei der Abfassung seines deutsch-litauischen Wörterbuches auf, dass „die Begriffe in beyden Sprachen nicht aus einerley Merkmalen zusammengesetzt, nicht von einerley Umfang sind, und da vollends, wenn auch ein litauisches Wort den Sinn eines deutschen Wortes ausdrückt, gleichwohl oft die Nebenbedeutungen jedes dieser Wörter äusserst verschieden sind“ 23).

Wir sehen somit, dass die litauische Sprache infolge der verschiedensten zusammenwirkenden Faktoren einen feingegliederten und reichen Organismus darstellt. Aber dieser Reichtum liegt abgesehen vom Formalen in der Hauptsache auf dem Gebiete des Sinnlichen, des Gegenständlichen. Für die Weiterbildung der litauischen Schriftsprache ergab sich als wichtigstes Problem somit ihre Ausgestaltung auf den Gebieten des Seelischen und Geistigen, also der Kunst, der Wissenschaft, der Technik usw. Dieses Problem war unlösbar, solange das litauische Volk als geschlossene und seelisch homogene bäuerliche Masse durch die Barriere der russischen Grenze und den russischen Druck von der westeuropäischen Entwicklung abgeschlossen war. Man kann nicht eine Begriffswelt in neuen Worten dort aufbauen, wo die Kenntnis und das Verständnis für die Begriffe selbst in der Masse noch nicht vorhanden sind. Zunächst muss eine breitere gebildete Schicht geschaffen werden, welche Trägerin dieser neuen Wort- und Begriffswelt ist, und von der aus die neu gewonnenen Erkenntnisse in tausend Kanälen über das ganze Land hinströmen können. So mündete das Problem der Schaffung der litauischen Schriftsprache in ein weit höheres: Es handelte sich um die Schicksalsfrage des litauischen Volkes, das viele Jahrzehnte hinter der sprunghaften westeuropäischen Entwicklung zurückgeblieben war, den Anschluss an das westliche Geistesleben zu gewinnen. Dies aber war wiederum nur auf dem Wege über die Sprache möglich, und zwar nicht dadurch, dass ein kleiner Kreis von Gebildeten unter Zuhilfenahme irgendeiner Weltsprache diesen Anschluss erreichte, sondern dadurch, dass das ganze Volk in seiner Sprache ein Ausdrucks- und Verständigungsmittel erhielt, vermittelst dessen es imstande war, an der weiteren kulturellen

Entwicklung der Welt teilzunehmen. Beide Probleme bedingen sich gegenseitig und sind nur gemeinsam lösbar. Die weitere Entwicklung der litauischen Schriftsprache bedeutet somit ebensosehr ein soziologisches wie ein sprachwissenschaftliches Problem — es sei denn, man wollte eine Kunstsprache für einen kleinen Kreis schaffen, deren Geheimnisse der breiten Masse unverständlich bleiben müssten. Daran denkt aber auch in Litauen niemand.

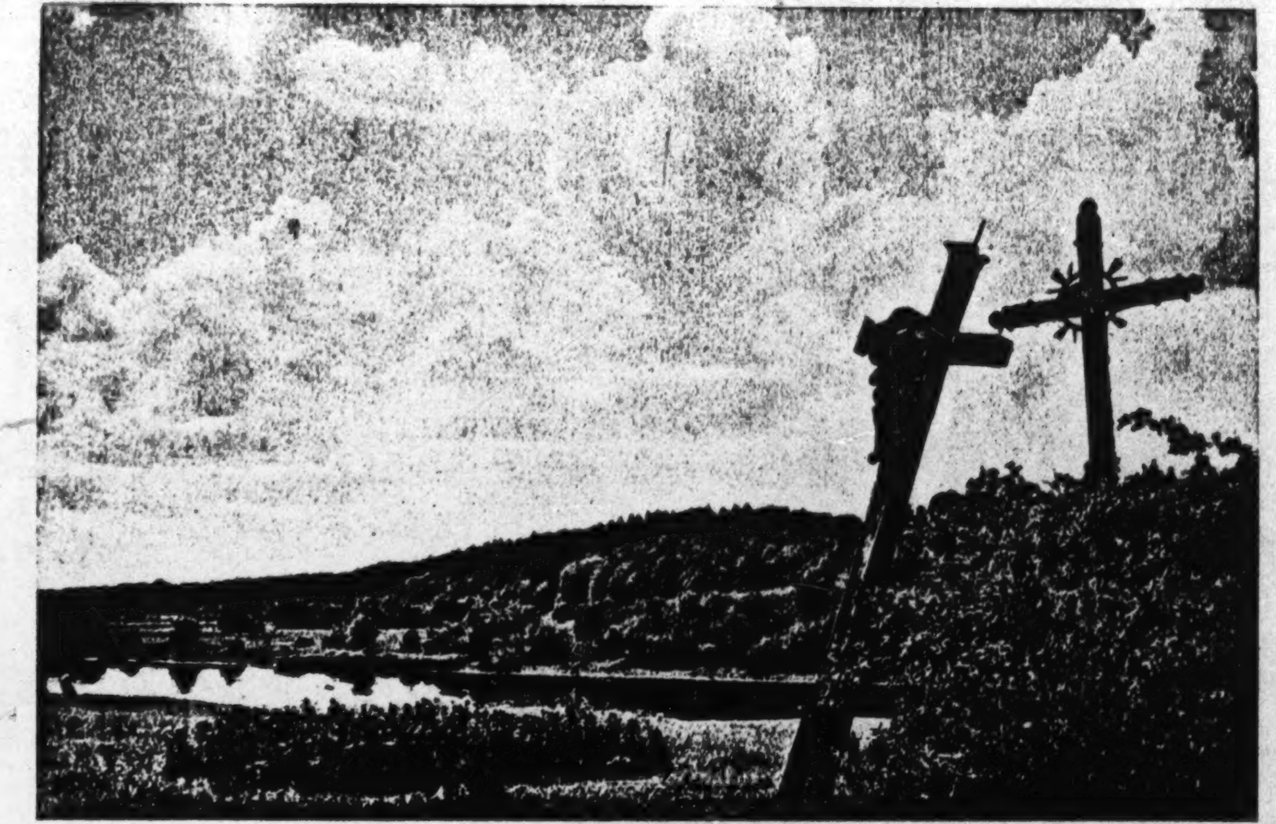
Ungeheuer war die Aufgabe und unermüdlich die Arbeit, die geleistet wurde. Sie war nicht von einem Sprachwissenschaftler und sogar nicht einmal von der Sprachwissenschaft als solcher zu lösen. Die Entwicklung musste vielmehr durch das praktische Leben erfolgen. Wer ermisst heute noch die Schwierigkeiten, eine Sprache mit Worten zu beleben, der trotz all ihres inneren Reichtums und ihrer Schönheit die Bezeichnungen für Bedarfsgegenstände eines modernen Büros ebenso fehlten wie für die Einrichtung einer städtischen Wohnung? Der rapide wirtschaftliche Aufschwung Litauens stiess auch die sprachliche Entwicklung unbarmherzig vorwärts, schuf Worte und Bezeichnungen und vernichtete sie wieder, bis allmählich das Bewährte blieb, sich einbürgerte und vor allem durch die Presse, die in hohem Masse sprachschöpferisch arbeiten musste, in den allgemeinen Wortschatz überführt wurde.

So bedeutet die Entwicklung der litauischen Schriftsprache schon durch die Schnelligkeit, mit der sie erfolgte — etwas Ähnliches gilt mutatis mutandis vom Lettischen und Estnischen — geradezu eine Revolution, die in der Geschichte der Sprachen etwas Unerhörtes und Einmaliges darstellt. Es war eine vollständige Terminologie auf allen nur erdenklichen Gebieten des Wissens zu schaffen, es war nötig, die Ausdrucksmöglichkeiten für Wissenschaft, Technik, Kunst unerhört zu steigern, Begriffe wissenschaftlich abzugrenzen, zu nuancieren, kurz alles das in wenigen Jahren nachzuholen, was bei anderen Völkern im Verlaufe von Jahrhunderten in organischem Wachstum geworden war. Die Besonderheit, die in dieser Entwicklung und in dem bisher schon Erreichten liegt, ist, wie mir scheint, dem litauischen Volke selbst in seinen gebildeten Schichten noch nicht vollständig zum Bewusstsein gekommen. Und doch bedeutet diese Entwicklung der Sprache neben der Offenbarung eines ungeahnt starken völkischen Lebenswillens einen grossen geistigen Aufschwung, auf dessen Boden sie sich, wie wir sahen, überhaupt erst vollziehen konnte.

Fragen wir nach dem Erreichten, so sehen wir einen grossen Teil des vorgezeichneten Weges heute nach zwei Jahrzehnten schon zurückgelegt. Die Schriftsprache als solche ist stabilisiert wie jede andere Sprache und wird in einheitlicher Form durch den allgemeinen Schulunterricht über das ganze Land verbreitet. Die slawischen Beimischungen sind grossenteils abgestossen und treten in der Sprache der jungen Generation kaum mehr auf. Die Anpassung an die westeuropäischen Weltsprachen hat grosse Fortschritte gemacht; eine wissenschaftliche Sprache ist in der Entstehung begriffen. Träger auf diesem Gebiet war die Litauische Universität. Allerdings kann diese letztere Entwicklung ihrer Natur nach noch nicht abgeschlossen sein.

Es ist nur natürlich, dass die Weiterbildung der Sprache auf den verschiedenen Gebieten des Geisteslebens nicht überall mit der gleichen Schnelligkeit erfolgte. Es waren in erster Linie politische, erzieherische und auch ökonomische Probleme, die seit Beginn der 80-er Jahre den Stoff für die Ausbildung der neuen Schriftsprache abgaben, und es waren wiederum die gleichen Probleme, die, neben den Dingen der äusseren Zivilisation, nach der Gründung des Staates zwangsläufig in den Vordergrund der schriftlichen Diskussion traten. Hinter diesen Problemen musste das künstlerische und dichterische Element im Bewusstsein des Volkes zurücktreten. Dadurch blieb die litauische Schriftsprache in ihrem Wesen schlicht, natürlich, konkret. Sie blieb anschaulich, die Übertragung des Gegenständlichen auf das Geistige jedoch, die die Sprachen des Westens heute beherrscht und von ganzen Dichtergenerationen in den subtilsten Formen ausgebildet wurde, ist im Litauischen heute erst in engen Grenzen möglich. Alles ist noch konkret gesehen, die geistige Bildhaftigkeit wird noch nicht

opp. 32



AM FLUSS

7: Jungfer

RB5 Lithuanians RB5

empfunden. So kann man in der litauischen Alltagssprache, um ein paar alltägliche Beispiele aus der deutschen Sprache zu wählen, nicht etwa sagen: die wandernden Jahre (wandern kann nur ein Mensch), ein sonniger Mensch (ein Zimmer ist sonnig), klingendes Spiel, die versunkene Erinnerung (ein Stein versinkt im Wasser), reine Augen (nur ein Gegenstand ist rein), in bescheidenen Grenzen usw. Diese geistige Bildhaftigkeit, die aus der Sprache der westlichen Dichter heute schon teilweise in die Alltagssprache ihrer Völker übergegangen ist, kann nun nicht künstlich geweckt werden, sondern setzt gleichfalls eine seelische Umgestaltung voraus. Sie war auch in der deutschen Sprache in früherer Zeit nicht vorhanden. Im Litauischen ist die Bildhaftigkeit von altersher dort vorhanden, wo es sich um die Personifizierung von Dingen handelt. Bester Beweis sind die litauischen Volksrätsel: der Fluss läuft, die Schuhe gaffen umher, das Getreide kommt nach Hause zum Schlafen usw. In der modernen litauischen Dichtung finden wir dagegen schon durchweg den Übergang zum Abstrakten. So etwa bei Balys Sruoga (Saulė ir smiltys):

Geh' auf die lange
Strasse des Herbstes . . . (S. 111).

oder

. . . die Sterne, die die Himmel entflammten
Mit dem Feuer des Lebens —
Beneide ich nicht. (S. 62).

In der modernen Dichtung — es sei in diesem Zusammenhang auch auf die Nachdichtungen im letzten Kapitel hingewiesen — zeigt sich die Vergeistigung des Gegenständlichen somit in lebendigen Bildern. Es ist zu erwarten, dass auch die Alltagssprache sich diesem Einfluss nicht entziehen wird, wenn erst die junge litauische Dichtung tiefer in das Volk gedrungen sein wird. Je langsamer und organischer gerade dieser geistige Umformungsprozess vor sich gehen wird, umso reichere Früchte werden von ihm zu erwarten sein[24]).

ZWEITES KAPITEL

LITAUISCHE VOLKSDICHTUNG

A. DAS VOLKSLIED

1. DIE SINGWEISEN DER LITAUISCHEN LIEDER

Ist die Sprache das seelische Ausdrucksmittel eines Volkes, so findet dieser Ausdruck selbst seine schönste Verklärung und höchste Steigerung im Lied. Nicht das, was ein Volk in seinen Liedern singt, ist hier wesentlich — es sind überall die gleichen urmenschlichen Regungen, Schmerz und Trauer, Freude und Stolz, Sehnsucht und Liebe, und inhaltlich sind die Lieder wohl aller Völker auf bestimmten Kulturstufen einander ähnlich. Was sie unterscheidet, ist die innere Form, in die das Volk seine seelischen Erlebnisse kleidet. Denn in ihr lebt die Natur, die das Volk umgibt, der graue Himmel des Nordens ebenso wie die helle Sonne des Südens, und das Bewusstsein des historischen Schicksals, das ein Volk zur Knechtschaft oder in die Freiheit führte. Aber die Art dieser seelischen Erlebnisse wird massgebend bestimmt nicht nur von den äusseren Umständen des Lebens, sondern genau so stark von Blut und Rasse. Wenn die Volksdichtung der Ukrainer reine Lyrik atmet, die der Weissrussen dagegen mit epischen Elementen durchsetzt ist, wenn das deutsche Volkslied, worauf schon Goethe hinwies, mehr zur Ballade neigt, das litauische dagegen zur Idylle, so werden wir diese verschiedenen Formen des Erlebnisses der Aussenwelt nicht nur in abweichenden Völkerschicksalen, Lebensumständen und landschaftlichen Unterschieden zu suchen haben. Wir werden darüber hinaus auch einen Einblick in eine rassisch bedingte Erlebnissphäre erhalten, die nicht ohne Reiz ist. Wir werden uns nur davor zu hüten haben, die Erkenntnisse einer inneren Welt, die wir auf solche Weise gewinnen, dem Volkscharakter, wie er sich im täglichen äusseren Leben offenbart, gleichzusetzen.

Das litauische Volkslied ist ein Kind der einsamen Heide, der grossen Wälder, es kam in kleinen moosbedeckten Hütten zur Welt, in jenen stillen Dörfern, die in die weiten Linien der Landschaft so tief eingebettet sind, als seien sie selbst ein Teil von ihr. Es erwuchs aus der Knechtschaft, in die ein Volk nach kurzem meteorgleichem Aufstieg für Jahrhunderte versank, und es fand seinen Boden in den Formen einer bäuerlichen Lebenshaltung, die, von alten Traditionen gefügt, noch in unsere Tage hineinreicht. Und damit wurde es selbst fast ein Stück Mittelalter.

Man muss die litauischen Volkslieder draussen gesungen hören. In ihren Melodien lebt die litauische Landschaft mit ihren stillen Seen und Wäldern, in denen der Kuckuck ruft, mit ihren heissen Sommern, in denen die Sichel klingt, und ihren nebligen Herbstabenden, an denen die Hirtenkinder sich fröstelnd am Heidefeuer wärmen. Vielleicht spricht die abendliche Trauer der Landschaft, in der der Sommer so kurz ist, noch stärker aus ihnen als die Freude des Sommers, und vielleicht schwebt in ihnen auch etwas von der wehmütigen Bescheidung eines ganzes Volkes in sein trauriges Schicksal.

Wer einmal durch Litauen geritten oder gefahren ist, der hat wohl dem Sang der Schnitter und Schnitterinnen gelauscht, die von der Arbeit heimkehrten. Er hat vielleicht vor einsamen Waldgehöften haltgemacht, aus denen langgezogen und schwermütig am Abend der Gesang einer Daina ertönte. Oder er hat am Flusse gestanden, über dessen Spiegel in langsamen Wellen der Gesang der Holzfäller von nächtlicher Arbeit herüberklang.

Aber er wird nicht wissen, dass manche dieser melancholischen Melodien Texte verbergen, die alles andere als traurig sind, deren innere Fröhlichkeit durch die Melodie wie mit einem Schleier verhüllt erscheint. Es ist dies eine Sonderheit des litauischen Liedes, die nicht ohne weiteres für westeuropäische Musikauffassung verständlich ist. Eine besondere Ansicht hierüber vertritt Vydūnas: „Mit dem vorher Angedeuteten hängt auch zusammen, dass die litauischen Lieder für viele, besonders für Nichtlitauer, das Gepräge des Schwermütigen tragen, das oft geradezu als Traurigkeit gedeutet wird. Unleugbar gibt es litauische Lieder, die tiefes Leid zum Ausdruck bringen wollen. Aber die Verallgemeinerung dieser Tatsache beruht auf einem Missverständnis. Was in der Volksweise als schwermütig bezeichnet wird, bedeutet ein gewisses Fürsichsein mit den eigenen Stimmungen, eine Verschleierung derselben. Die Melodien bewegen sich auch darum häufig zwischen halben Tonstufen und tragen meistens den Mollcharakter“ [1]).

Die alten litauischen Volksweisen passen nicht in die Musik des Westens. Sie sind einzigartig für die heutige Zeit, denn sie beruhen auf den diatonischen Tonleitern des griechischen Tonsystems [2]). Zwar ist der altertümliche Charakter der Tonarten heute durch die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus dem Westen eingedrungene zweistimmige Singweise in Terzen oft verhüllt, jedoch werden die Lieder, die ihren ältesten Charakter bewahrt haben, auch heute noch einstimmig gesungen (vor allem in Südwestlitauen). Die litauischen Lieder zeigen nicht den quadratischen Aufbau (je 4 und 8 Takte) der deutschen [3]), sehr oft erfolgt ein Wechsel zwischen zwei-, drei- und fünfteiligen Takten. Besonders typisch ist der Wechsel von $^5/_4$ und $^2/_4$ Takt. Diese Unregelmässigkeiten aber sind nicht willkürlich, sondern beweisen nur, dass die litauischen Volksmelodien auch in rhythmischer Hinsicht auf dem metrischen System der Griechen aufgebaut sind. Der liebevollste Erforscher der litauischen Volksmelodien, Prof. Brazys, vergleicht am Schlusse seiner Arbeit über die „Singweisen der litauischen Dainos“ eine altindische Melodie aus dem Atharva-

Veda mit einer noch heute gesungenen litauischen Melodie aus der Umgebung von Vilnius[4]). Bei der Ähnlichkeit, die beide Melodien in ihren Grundzügen aufweisen, kommt Brazys zu der Annahme, dass er die Urquelle der alten litauischen Musik in der Musik der Inder gefunden habe. Wieder taucht hier, wie schon bei der Sprache, spontan der Gedanke an die urindogermanische Heimat auf, in welcher der alte litauische Kulturbesitz verankert sei. Aber es wird auch der Abstand deutlich, der das Musikempfinden des Litauers von dem der westlichen Völker trennt. Er zeigt sich nicht nur in den Singweisen der Volkslieder, sondern auch im Kirchenchoral. In einer Osternacht, die ich in einer katholischen Parochialkirche in Schamaiten verbrachte, kam mir dies tief zum Bewusstsein: Die kleine Kirche war ganz mit Menschen gefüllt, über denen die Fahnen schwankten, die Kopftücher der Frauen leuchteten in unbestimmtem Weiss, vom schwachen Schein der wenigen Lichter getroffen, und durch die Kirchenfenster drang das Mondlicht und erzeugte eine geheime feierliche Dämmerung. Die Gesänge selbst waren von einer verhaltenen Inbrunst erfüllt, die fast bedrückend wirkte. Es gab zuweilen gar keine gemessene Reihenfolge der Noten mehr. Töne verschwanden, sprangen über, vermengten sich mit anderen, und statt der getragenen Feierlichkeit, wie sie aus den langgezogenen halben Textnoten etwa des deutschen Choralgesanges spricht, ergab sich ein Wirbel von Empfindungen, eine innere Erregung, die rhythmisch auf und ab wogte und alle in gleicher Weise mitzureissen schien.

Auch in diesen Ostergesängen wie in manchen alten Weihnachtsliedern springt das Tempo beim Singen oft aus dem Zweiviertel- in den Dreivierteltakt und dann in den Viervierteltakt über. Durch die ausserordentliche Beschleunigung, die der Melodie — z. B. in einem Gloria, das ich hörte — nach anfänglicher Feierlichkeit einen fast tänzartigen Charakter gab, wurde der Höhepunkt einer freudigen Stimmung erreicht. Unverkennbar war hier der Einfluss alter Volksmelodien auf den Kirchengesang. Die gleiche Erscheinung zeigt sich nach Hoffheinz auch beim Kirchengesang der lutherischen Litauer[5]).

Bei der tiefen Religiosität des litauischen Volkes spielen religiöse Lieder und Gesänge in seinem Leben keine geringere Rolle als die Volkslieder. Ja, bei den evangelischen Grenzlitauern, bei denen sich ein eigentümlich gefärbter puritanischer Lebensstil herausgebildet hat, muss die giesmė — das religiöse Lied — geradezu die daina — das Volkslied — ersetzen. Giesmių knygos — religiöse Liederbücher — finden wir hier in der ärmsten Hütte.

Vom Volkslied unterscheidet sich die giesmė weiterhin dadurch, dass sie immer mehrstimmig gesungen wird, während die Dainos selbst als einstimmige Lieder entstanden. Wenngleich sie seit Mitte des vorigen Jahrhunderts zweistimmig gesungen werden, wobei häufig ein Vorsänger (rinkėjas) Takt und Melodie angibt, so tragen sie doch noch heute den Charakter der Einstimmigkeit so stark an sich, dass die modernen Chorbearbeitungen der Volkslieder, wie wir sie in unseren Tagen etwa bei grossen Sängerfesten hören, ihr ursprüngliches Wesen oft zu verwischen scheinen. Mit Recht hat schon Bartsch auf diese Tatsache hingewiesen [6]). Das Bestreben geht somit dahin, einen besonderen Harmoniestil zu finden, der der Natur der alten Lieder angepasst ist.

Die Frage nach dem Rhythmus, die im Zusammenhang mit der Frage nach der Melodie auftaucht, ist von manchen Forschern der litauischen Lieder behandelt worden. Im Gegensatz zu Volksliedern anderer Nationen stimmt der Rhythmus des gesungenen Wortes im litauischen Liede absolut nicht mit dem Rhythmus des gesprochenen Wortes überein. Nesselmann zeigt uns dies an einem hübschen Beispiel [7]). Der Liedanfang: Auf der Brücke stand ich, mit dem Mägdlein sprach ich, lautet nach dem Wortakzent: Ant tiltúžio stovėjau, su mergýte kalbėjau, nach dem Akzent der Melodie hingegen:

Ánt tiltúžio stóvejau, su mergýte kálbejáu.

So gilt das, was Bartsch von den Melodien sagt, auch für die Texte der litauischen Lieder, die sich den Melodien so eng anschmiegen, dass wir ihrem wahren Rhythmus mit den uns geläufigen Methoden der Messung nach Daktylen, Trochäen, Jamben usw. keineswegs gerecht werden. Hinzugefügt sei, dass kaum ein einfacher Litauer imstande ist, uns den Text eines Volksliedes so herzusagen, wie man etwa im Deutschen ein Lied deklamieren würde. Er verfällt sofort in den Rhythmus der Melodie oder beginnt zu stocken.

Das litauische Volkslied steht somit noch auf jener altertümlichen Stufe der Entwicklung, auf welcher der Wortinhalt eines Liedes vollständig von dem Rhythmus der Melodie beherrscht wird. Wie das Primäre eines jeden Volksliedes die Melodie ist, wie diese Melodie sich zunächst nur bestimmter Naturlaute für ihren Ausdruck bedient, sich allmählich aber in Richtung auf einen sinnvollen Text hin entwickelt — diese reizvolle Metamorphose erkennen wir beim litauischen Volksliede noch heute.

2. DIE ENTSTEHUNG DER DAINOS / DAS ARBEITSLIED

In seinen ausgezeichneten „Studien über die Poetik der Dainos“ [8]) zeichnet B. Sruoga ein Bild von der Entstehung des litauischen Volksliedes. Er zeigt uns an alten Tanzliedern, wie ursprünglich die Melodie in einer Reihe scheinbar sinnloser Wortbildungen den Rhythmus und die Freude des Tanzes in onomatopoetischer Form zum Ausdruck brachte:

Čiulado, čiuladyta!
Lig čiuladytela, lylio!

oder

Saduto, ruto, lingo, tatato, tato!
Saduto, ruto, lingo, tatato, tato! [9])

Sruoga zeigt weiter, wie sich diese „sinnlosen“ Worte allmählich teilweise zu Worten mit verständlichen Wortstämmen und endlich zu sinnvollen Worten entwickeln, die auf der nächsten Stufe mit den unverständlichen noch eine untrennbare Einheit bilden. Teilweise handelt es sich hierbei um die Nachahmung von Naturlauten:

Es schwamm ein Gänslein über den See,
Über den See.
Gu, gu, gu, gu, gu, gu,
Über den See.
Es tanzt das Mägdlein
Hübsch Kasatschok,
Cak, cak, cak, cak, cak, cak,
Hübsch Kasatschok[10]).

Die litauischen Lieder sind an solchen Worten überreich und malen in ihnen eine ganze Skala von Stimmungen, so etwa die Worte sadutoj lingo eine gehobene fröhliche, die Worte lilia, tutoj liliulia eine passive und betrübte. Die Entwicklung geht nun dahin, dass auf der letzten Stufe diese Empfindungsworte, die den eigentlichen Urstoff der Lieder bildeten, in den Refrain absinken und hier später sogar in Vergessenheit geraten können. In den neueren heute entstehenden Liedern hat der Refrain eine sichtlich andere Bedeutung; für die alten aber ist er entstehungsgeschichtlich bedeutsam, denn er zeigt uns die treibende Kraft des musikalischen Rhythmus, der die Entstehung des Liedes bedingte. Dieser Rhythmus selbst hat nun seine verschiedensten Quellen, von denen wir eine, den Tanz, schon erwähnten. Weiterhin sind die Töne bestimmter alter litauischer Musikinstrumente, wie sie Biržiška schildert[11]), für seine Entstehung nicht ohne Bedeutung, ebenso wie die Töne, die der Mensch aus der ihn umgebenden Natur aufnahm. So hört der Litauer das Lied der Nachtigall:

Jurgiuk! Jurgiuk! Jurgiuk!	Georg! Georg! Georg!
Kinkyk! Kinkyk! Kinkyk!	Spann an! Spann an! Spann an!
Važiuok! Važiuok! Važiuok!	Fahr ab! Fahr ab! Fahr ab!
Sustok! Sustok! Sustok!	Halt an! Halt an! Halt an!

Auch andere Laute von Tieren und Vögeln haben im menschlichen Lied ihren Ausdruck gefunden, der wichtigste Anstoss für die Entstehung des Liedes aber kam von der menschlichen Arbeit. In seinem schönen Buch „Arbeit und Rhythmus" hat der deutsche Nationalökonom Bücher diese Beziehungen eindeutig festgelegt[12]). Es gewährt einen eigenen Reiz, den Gedankengängen dieses bedeutenden Forschers, der zugleich ein Künstler war, gerade an Hand der litauischen Volkslieder nachzugehen, da diese noch sehr ursprüngliche Elemente enthalten. Auch die litauische Forschung ist durch Karl Bücher zu selbständigen Untersuchungen über das litauische Arbeitslied und seine Entwicklung angeregt worden[13]).

Jede ursprüngliche Arbeit trägt einen bestimmten Rhythmus in sich, sei es, dass sie mit einem Vorstossen oder Zurückziehen oder einem Heben und Senken der Arme verbunden ist. Sie ist abhängig von gewissen primitiven Gerätschaften, welche in bestimmten Zeitabständen immer wieder den gleichen Handgriff erfordern, denken wir etwa an die Bedienung des Webstuhls. Sofern diese Arbeiten kein selbständiges Nachdenken erfordern, erleichtert sich der Arbeitende, sei es, dass er allein, sei es, dass er in Gruppen arbeitet, seine Tätigkeit durch ein Lied. Aber es ist genau wie bei den eingangs besprochenen Tanzliedern auf der frühesten Stufe der Entwicklung kein Lied mit sinnvollen Worten, das wir hören, sondern es sind einfache Naturlaute, die dem Rhythmus der Tätigkeit angepasst sind und die Art der Arbeit onomatopoetisch charakterisieren. Entsprechend dem Rhythmus der Bewegungen, die in ihrer Bedeutung nicht gleich sind — z. B. Heben und Senken der Arme — besteht das ursprüngliche Arbeitslied aus zwei Zeilen, von denen der zweiten schwächere Bedeutung zukommt. Ein Teil des Liedes füllt sich nun allmählich mit selbständigem Inhalt, mit Worten, die gewöhnlich den Gang der Arbeit selbst charakterisieren; die Naturlaute dagegen werden allmählich zum Refrain, der nach jeder Zeile wiederholt wird. Ein klassisches Beispiel für diesen Übergang bildet das alte Weberlied, mit dem die Liedersammlung von Niemi-Sabaliauskas beginnt:

Ich webte zierlich, tatatela
Je ein Bündel, tatatela
Fest den Faden, tatatela
Je ein Schiffchen, tatatela usw.

Man hört hier deutlich das Geräusch des Webstuhles, der von der Weberin mit den Füssen in Gang gehalten wird, während sie die nötigen Handgriffe mit den Worten des Liedes begleitet. Der Refrain selbst — gleich, ob er nun aus onomatopoetischen Lauten oder Worten besteht — ist das eigentlich Beständige an diesen Liedern. Er gewinnt Bedeutung dort, wo es sich um Arbeiten handelt, die von einer Gruppe von Menschen gleichzeitig ausgeführt werden. Hier singt lediglich der Vorsänger den Text des Liedes, den er improvisiert, wohingegen der Chor nur den Refrain wiederholt.

Während der Refrain in seinem Wesen an den Rhythmus der Arbeit gebunden ist, hat der andere Teil des Liedes die Möglichkeit zu freierer Entwicklung. So kommt es denn, dass der Arbeitende in diesen Teil allmählich, je nach seiner Stimmung, die verschiedenartigsten Gedanken und Gefühle verlegt, die nicht nur auf die Arbeit Bezug haben. Wir können diese Entwicklung bei einer ganzen Reihe von Arbeitsliedern beobachten, die beim Drehen der Handmühle gesungen wurden und die fast alle mit den gleichen Worten beginnen: Malu, malu viena, pasižiūru — diena (ich mahle, mahle alleine, ich blicke um mich — es ist Tag), während die Texte die verschiedensten Gefühle des arbeitenden Mädchens zum Ausdruck bringen. Die Veränderung der Arbeitsbedingungen hat die altertümlichen Arbeitslieder wie überall, so auch in Litauen langsam verschwinden lassen. Die Beseitigung des Frondienstes, der viele Menschen zu gemeinsamer Tätigkeit zwang, das Aufhören der „Talka", der freien Arbeitsgemeinschaft auf den Dörfern und endlich der Ersatz solcher primitiven Gerätschaften, wie sie etwa die Handmühle darstellte, durch verbesserte Arbeitsgeräte, wirkten in einer Richtung. Aber das Lied, das einst beim monotonen Rhythmus der Arbeit gesungen wurde, verschwand dennoch nicht, es erfuhr lediglich eine Umgestaltung: Der Teil, in dem der Sänger einst seine Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck brachte, konnte sich jetzt völlig frei entfalten und wurde zum echten Volkslied. Dies ist der Entwicklungsgang einer ungezählten Reihe von litauischen Liedern, deren Entstehung heute dunkel wäre, würden nicht gewisse Bestandteile des Textes und der Rhythmus ihre Herkunft verraten. Besonders deutlich zeigt sich dies bei dem schönen von Rhesa übertragenen Liede: Das Mädchen bei der Quirdel, dessen erste Verse den altertümlichen Anfang der bei der Handmühle gesungenen Lieder zeigen:

Rauschet, rauschet
Ihr Mühlensteine!
Mich deucht, nicht mahlt' ich alleine.

Alleine mahlt' ich,
Alleine sang ich,
Allein dreh' ich die Quirdel.

Warum verfielst du,
O zarter Jüngling,
Auf mich armseliges Mägdlein?

Du wusstest ja wohl,
O Herzensjüngling,
Dass ich im Hof nicht sitze:

Bis an die Knie
Hinein in den Sumpf,
Bis an die Achseln
Hinein ins Wasser . . .
Armselig meine Tage![14])

Nachdem die direkte Verbindung des Liedes mit der Arbeit gelöst war, änderten sich allerdings häufig Inhalt und Rhythmus, sodass seine Herkunft heute nicht mehr zu erkennen ist.

Fassen wir den Begriff der Arbeit in weiterem Sinne als jede menschliche Tätigkeit auf, so sehen wir mit Biržiška[15]), dass sich alle Arbeitslieder in zwei Gruppen teilen lassen. Die einen wurden bei gemeinsamen Tätigkeiten gesungen — beim Flachsbrechen, bei der Heuernte, bei der Roggenmahd, beim Tanze usw. — die anderen von einzelnen bei der Handmühle, am Webstuhl, beim Melken, beim Waschen. Hierhin gehören auch die Schiffer- und Hirtenlieder und die Wiegenlieder, welche die Mütter sangen, wenn sie die von der Decke herabhängende weidengeflochtene Wiege in gleichmässige Bewegung versetzten:

Lylia, lylia, Rautenblütlein,
Lylia, lylia, goldnes Ringlein,

oder

Čiučia liulia, du mein Kleines,
Liulia, du mein armes Kindlein [16]).

Fast alle von einzelnen gesungenen Lieder dieser Art atmen eine traurige sehnsüchtige Stimmung, während die im Chore draussen gesungenen meistens von Scherz und Fröhlichkeit erfüllt sind:

Valioi, ihr Wiesen, valioi!
Valioi, ihr grünen, valioi!
Mein Sichlein ist ganz aus Stahl, valioi!
Mein Sichlein ist nicht geschliffen, valioi!
Meine Harke ist schön geschnitzt, valioi!
Vom lieben Burschen geschenkt, valioi! [17])

Fröhlichkeit atmen vor allem die litauischen Tanzlieder. Wir haben schon an anderer Stelle gesehen, auf welche Weise ursprünglich der Rhythmus des Tanzes in Ermangelung einer Begleitmusik von den Tanzenden selbst erzeugt wurde. Heute ist die Begleitmusik natürlich vorhanden, und zu jedem Tanze gehört eine Reihe fröhlicher Lieder:

Tanzt der Fuchs und tanzt der Hase,
Tanzen alle Tiere,
    Und der Hirsch mit langen Hörnern
    Der stampft auf und nieder.

Tanzt die Krähe, tanzt die Elster,
Tanzen alle Vögel,
Kranich mit dem langen Schnabel
Schreitet auf und nieder usw[18])

Die alten litauischen Volkstänze, auf die an dieser Stelle eingegangen werden muss, waren bis vor kurzem fast vergessen und sind erst vor wenigen Jahren von neuem belebt worden. Sie sind von hohem Interesse für die Kenntnis einer bestimmten seelischen Haltung. Nehmen wir etwa den alten Tanz „Blezdingėlė" (Das Schwälbchen), einen Gruppentanz, bei dem sich Mädchen und Burschen in zwei Reihen (ähnlich dem keilförmigen Zug der Wildgänse), mit weissen Tüchern in den Händen, aufstellen und durch leichtes Heben und Senken der Arme den Flug der Schwalbe nachbilden (s. Abbildung), wobei sie singend einmal vorwärts und einmal rückwärts schreiten, so gewahren wir eine für einen Volkstanz ungewohnte Grazie und eine erstaunliche Sensibilität; es ist, als wenn der Wind über ein Kornfeld ginge. Die weiteren Figuren bestehen darin, dass die Partner nach der Mitte zu zusammengehen und die Paare bei immer schneller werdender Musik abwechselnd unter ihren hoch gehobenen Armen hindurchkriechen. Bei einem anderen Tanz „Kepurėlė" (Das Mützchen), stehen sich zwei Paare gegenüber. Sie ergreifen sich zunächst bei der einen Hand und drehen sich nach rechts, dann erfolgen die gleichen Bewegungen nach links. Beim zweiten Vers der Melodie nehmen die Burschen die Mützen ab, und die Paare verneigen sich über Kreuz gegen einander. Hierauf erfolgt auf dem gleichen Platz eine Drehung und eine Verneigung nach aussen. Das Ganze geht zwei bis drei Mal vor sich. In ähnlich zierlicher und graziöser Weise wird eine ganze Reihe der alten Volkstänze getanzt. Ein richtiger Frühlingstanz ist der gleichfalls abgebildete „Kubilas", der noch heute in Suvalkija lebendig ist.

Vor ungefähr einem halben Jahrhundert erfolgte das Aufkommen neuer Volkstänze, aus denen eine völlig veränderte seelische Haltung spricht. Es war vor allem der „Suktinis"

(Dreher), der aus den Städten kam, ins Dorf überging und viele andere Tänze verdrängte. Tatsächlich handelt es sich bei dem „Suktinis“ um keinen ursprünglichen Volkstanz, sondern um gesunkenes Kulturgut. Die Melodie entstammt einer Opernouvertüre und trägt polnisch-tschechisches Gepräge. Die Paare fassen sich, halten ihre Arme auf dem Rücken verschränkt und schreiten im Polkatakt vorwärts, bis mit dem Wechsel des Tempos ein Drehen einsetzt, wobei abwechselnd Mädchen und Burschen, Partner oder Partnerin rückwärts im Kreise herumwirbeln. Auch der heute oft getanzte Tanz „Noriu miego“ ist kein ursprünglicher litauischer Volkstanz, sondern die Bearbeitung eines estnischen [19]).

Der Bauer auf dem Lande kennt daneben auch deutsche Tänze, er tanzt beispielsweise die Quadrille und auch den Walzer, wenngleich mit einer kleinen Abweichung. Daneben gehört seine Liebe jenen alten eigenartigen Reigentänzen, die allen Tänzern und Tänzerinnen gleichzeitig Gelegenheit zur Betätigung geben. Sie werden in jedem Dorfe getanzt. Der Litauer bezeichnet seine Reigentänze nicht als „Tänze“, sondern als „Spiele“.

Da wird z. B. das Säen, Wachsen, Blühen und die Ernte des Mohnes geschildert. Tänzer und Tänzerinnen fassen sich im geschlossenen Kreise an der Hand, während das keckste und frischeste Mädchen sich in der Mitte aufstellt und das Zeichen zum Beginn des Reigens gibt. Der Kreis setzt sich hierauf in schreitende Bewegung und hält zuweilen inne, um — stets mit begleitendem Gesang — die verschiedenen Bewegungen nachzuahmen, mit denen das in der Mitte stehende Mädchen die Kultur des Mohnes symbolisch darstellt. Der Tanz heisst Aguonėlė (Mohnpflänzchen). In ähnlicher Weise werden viele andere Reigen getanzt, die auf die Tier-, Vogel- und Pflanzenwelt Bezug haben. An schönen Sommernachmittagen ziehen Mädchen und Burschen vor das Dorf hinaus auf die breite Landstrasse zum Reigen.

Die litauischen Gesangstänze bieten dem Beschauer ein farbenfreudiges Bild, namentlich, wenn die Mädchen in ihrer alten Nationaltracht bei Festlichkeiten erscheinen. Das farbige Mieder, die langen bunten flatternden Bänder, die am Kopfschmuck befestigt werden, die leuchtenden Schürzen — alles atmet Fröhlichkeit und vereinigt sich mit dem Charakter der Tänze zu einem einheitlichen schönen Bilde.

3. MOTIVE UND INHALT DER DAINOS

Die litauischen Tanzlieder sind Lieder des Sommers, die an den Abenden erschallen, wenn draussen vor den Dörfern die Pechfackeln lodern und der Boden vom Rhythmus des Tanzes erzittert. Aber schon die Betrachtung der alten Volkstänze, der Melodien und des Arbeitsliedes zeigte uns, dass solche ursprünglichen Äusserungen lebensbejahender Freude nicht das eigentlich Kennzeichnende für die litauische Volkspoesie als Ganzes bedeuten. Inhaltlich umfassen die litauischen Lieder wohl die ganze menschliche Gefühlsskala, aber über den meisten von ihnen liegt doch eine scheue Zurückhaltung. Auch dort, wo die Daina sich zur Volksballade wandelt, behält sie im Ausdruck dies ihr eigentümliche Gepräge.

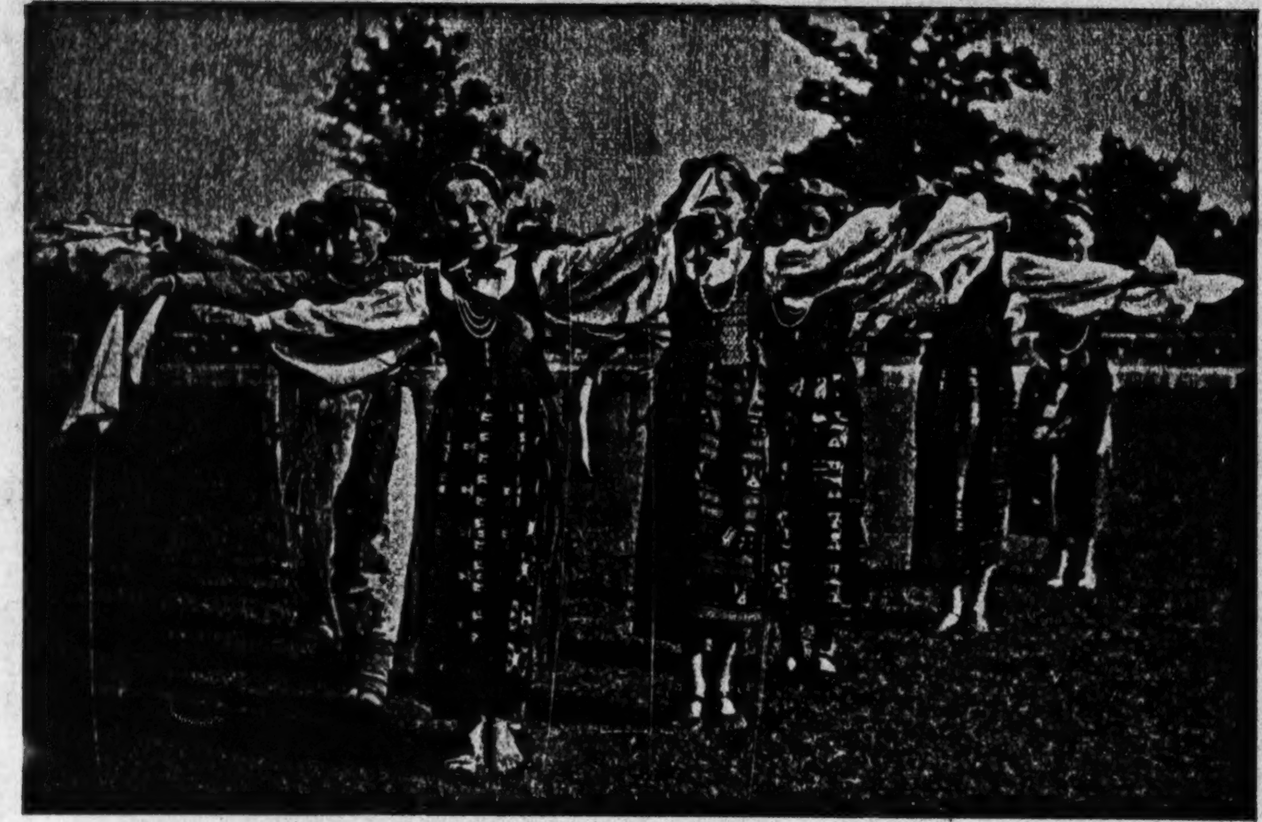
Die litauische Volksballade ist von der Literaturwissenschaft bisher nicht in den Kreis der Untersuchung gezogen worden. Die Frage, inwieweit die epischen Elemente, die viele Dainos enthalten, balladesk, also auch dramatisch, geformt sind, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden, da der Begriff der Ballade selbst schillert. In einem mir freundlichst zur Verfügung gestellten noch unveröffentlichten Aufsatz „Über die litauische Volksballade“ untersucht Dr. J. Balys das epische Element in 45 Dainos, die er in naturmagische, Geisterballaden, Schauerballaden, rührende Balladen, Schicksals- und historische Sagenballaden einteilt. Wie aus der ganzen Natur der Dainos hervorgeht, überwiegen die sogenannten rührenden Balladen, auch die Schicksals- und Sagenballaden erscheinen nur als ihre Abart. Geister- und Schauerballaden treten dagegen stark zurück. Viele dieser Gedichte sind monologartig — der Leidende selbst erzählt sein Schicksal. Daneben aber finden wir epische Einführungen, die die Situation schildern, und Wechselgespräche mit dramatischer Steigerung. Die Beziehungen zur deutschen Poesie sind gering, stark dagegen die Berührungen mit der slawischen.

Der Unterschied zwischen der so umrissenen litauischen Volksballade und der deutschen scheint mir im wesentlichen darin zu liegen, dass die äussere Handlung, wenn wir eins dieser Gedichte als Ganzes betrachten, keinesfalls zum Selbstzweck wird. Das Dunkle, Grausige oder Schicksalhafte (Geister-, Schauer- und Schicksalsballade), findet wohl Erwähnung, aber keine Ausmalung, sondern spiegelt sich n den Stimmungen der Trauer und des Schmerzes. Die Wirklichkeit erscheint wie aus der Ferne gesehen, und ihre Erwähnung dient im wesentlichen doch nur dazu, das gefühlsmässige Erlebnis zu begründen, welches den eigentlichen Inhalt der Ballade ausmacht: Der Jüngling reitet in die Schlacht. Das Lied singt von dem Abschied und dem Schmerz der Zurückbleibenden. Der Jüngling fällt m Kampfe. Wir erfahren nichts über seinen Ritt, nichts von den näheren Umständen der Schlacht. Nur das Ross kehrt zurück und berichtet von seinem Tod. Oder der Jüngling fällt n der Schlacht, und die Trauer der zurückbleibenden Mutter, Schwester und Braut findet ergreifenden Ausdruck im Liede. Aus diesen beiden Volksballaden hat Adalbert von Chamisso seine schöne Nachdichtung „Der Sohn der Witwe" geformt. Da sie ganz aus litauischer Stimmung heraus empfunden ist und nur wenige eigene Zutaten des Dichters enthält, möge sie an dieser Stelle als stärkstes Beispiel der litauischen Volksballade ihren Platz finden:

Her zogen die Schwäne mit Kriegsgesang:
Zu Ross, zu Ross! es dröhnend erklang.

Es reiten aus allen Höfen umher
Die jüngern Söhne zum Kriegesheer,

Opp. 44



SCHWALBENTANZ

7: Jungfer

RB5 Lithuanians RB5

Es ist mit uns gar schlimm bestellt,
Und keiner bleibt, wenn einer sich stellt.

Du zieh'st, mein Bräut'gam, mein Bruder, mein Sohn,
Du zieh'st in den Krieg, das wissen wir schon.

Wir Frauen bedienen den Kriegesknecht,
Den Helmbusch steckt die Braut dir zurecht,

Den Rappen führt die Schwester dir vor,
Dir öffnet die Mutter des Hofes Tor.

Wann kehrst du, mein Bräut'gam, mein Bruder, mein Kind,
Wann kehrst du zurück? das sag' uns geschwind.

Sind Luft und Wasser und Land erst frei,
Dann säum' ich nicht länger, dann eil' ich herbei.

Und Luft und Wasser und Land sind frei,
Was säumt er noch länger und eilt nicht herbei?

Wir Frauen, wir wollen entgegen ihm geh'n,
Wir wollen vom Hügel entgegen ihm seh'n.

Dort harren die Frauen und lauschen zu Tal
Die Strasse entlang im Sonnenstrahl.

Und auf und nieder die Sonne steigt,
Kein Reitersmann dem Blicke sich zeigt.

Jetzt hebt sich Staub, jetzt kommt im Lauf
Ein Rappe daher — kein Reiter sitzt d'rauf.

Sie fangen ihn ein, sie fragen ihn aus:
Wie kommst du, mein Rappe, doch ledig nach Haus?

Bist, schlechter Gaul, dem Herrn du entfloh'n?
Wo blieb mein Bräut'gam, mein Bruder, mein Sohn?

Sie haben erschossen ihn in der Schlacht,
Auf grüner Heide sein Bett ihm gemacht.

Mich liessen sie laufen in alle Welt,
Ich habe die Botschaft trauernd bestellt.

Es zogen drei Schwäne mit Klaggesang,
Ein Grab zu suchen, die Heide entlang.

Sie liessen sich nieder, wie sie es ersah'n,
Zu Füssen, zu Haupte, zur Seite ein Schwan.

Zu Haupte die Schwester, zu Füssen die Braut,
Zur Seite die Mutter, hoch ergraut:

O wehe, weh', Verwaisten uns drei'n!
Wer stimmt in uns're Klage mit ein?

Darauf die Sonne, sich neigend, begann:
Ich stimme mit ein, so gut ich kann.

Neun Tage traur' ich im Nebelflor
Und komm' am zehnten nicht hervor.

Die Trauer der Braut drei Wochen war,
Die Trauer der Schwester, die war drei Jahr',

Die Mutter hat der Trauer gepflegt,
Bis müde sie selbst ins Grab sich gelegt[20])

So wie hier findet in allen litauischen Liedern das epische Element zum Schluss seine Auflösung in reiner Lyrik. Diese

Lyrik vermeidet nach Möglichkeit sogar die Erwähnung konkreter Tatsachen. Ihr Wesen wurzelt in der Ausmalung von Stimmungen und innerem Erleben. „Da die Sänger in Litauen", sagt der finnische Professor Niemi, „wie auch in Estland und Ingermanland, junge Mädchen sind, konnte man auch nicht erwarten, dass sie sich für das Heldenepos erwärmen würden, ganz anders als in Finnisch- und Russisch-Karelien, wo die Träger der Volkspoesie ergraute Männer waren" [21]). Tatsächlich sind wohl die meisten der heute in Litauen gesungenen Lieder Mädchenlieder, und hieraus erklärt sich auch das unverhältnismässig starke Überwiegen der Liebeslieder in der litauischen Volkspoesie. Mir selbst wurde eines Tages in einer schamaitischen Bauernfamilie eine Daina vorgesungen, nach deren Beendigung mich die beiden Töchter des Hauses erwartungsvoll ansahen. Als ich mich lobend über die Melodie aussprach, erklärte die Ältere errötend, sie hätte das Lied in der letzten Woche selbst mit ihrer Schwester verfasst und die Melodie dazu ersonnen. Wenn man bedenkt, dass auf diese Weise die Volkslieder in Litauen noch heute entstehen, dann begreift man, dass ein ganz persönliches Verhältnis den Litauer mit seinem Liedergut verbindet. Sogar während des Weltkrieges kam der Liederstrom dieses sangesfreudigen Volkes nicht zum Stocken, wie die neuesten Sammlungen beweisen [22]). Ein Lied, das Anklang findet, beginnt zu wandern und erlebt nun mancherlei Umformungen. Vielleicht wenige Stunden vom Ausgangspunkt entfernt wird es schon ganz anders gesungen. In Liedern mit Lokalkolorit stossen wir daher auf die verschiedensten Stadt- und Flussbenennungen — ein an der Grenze entstandenes Lied, das Riga und den Dünafluss erwähnt, setzt auf der Wanderung nach Westen vielleicht Tilsit und den Memelstrom hierfür ein. Es ist dies ein Vorgang, den man auch bei deutschen Liedern, namentlich solchen, die von wandernden Handwerksburschen gesungen werden, findet — nur mit dem Unterschied, dass in Deutschland diese Entwicklung heute meist abgeschlossen, in Litauen dagegen noch in vollem Fluss ist. Wie sich die Lieder textlich verändern, so geht es auch mit den Melodien. Es gehört dies mit zum ursprünglichen Wesen des Volksliedes. Häufig wird auf diese Weise sogar der leitende Gedanke in dem gelockerten Zusammenhange unverständlich.

Betrachten wir den Inhalt der litauischen Lieder nach gewissen leitenden Gesichtspunkten, so erkennen wir, dass jede Einteilung in bestimmte Gruppen eine künstliche bleiben muss, denn tatsächlich formt das Volk sein ganzes Leben zum Lied. Das menschliche Leben aber entzieht sich jeder Klassifikation. — Weiterhin gilt gerade für den Inhalt der Dainos die am Eingang erwähnte Ähnlichkeit der Motive innerhalb der arischen Volksgruppe. Es ist darum nicht alles, was über den Inhalt der litauischen Lieder gesagt werden soll, nur für die litauische Volkspoesie typisch; wohl aber bedingen Kulturstufe, Volkscharakter und Lebensumstände grundlegende Unterschiede in der Art ihrer Behandlung.

Wir finden unter den litauischen Volksliedern viele, die alte, längst entschwundene Situationen behandeln. So berichten manche von Brautraub und Totenkult, von alten heute vergessenen Sitten. Solche Lieder vermitteln uns wertvolle Erkenntnisse über die zeitlichen Wandlungen im Lebensstil des Volkes, mag es sich hierbei nun um häusliche Arbeiten, Feldbestellungen, Farbenzubereitung und anderes mehr handeln, um Bräuche religiöser oder mythischer Art, um Aberglauben, Zauberei, oder um alte Volkssitten und Gepflogenheiten bei Totenfeiern und Hochzeiten. Keine kulturgeschichtliche Darstellung Litauens vermag daher an den Dainos vorüberzugehen. In den mythologischen Liedern sind die Gestirne beseelt, die Sonne erscheint als Mutter, die die Hirtenkinder wärmt, der Mond als Vater, die Sterne sind Brüder. Der Himmelsgott Perkunas schleudert seine Blitze. Eine grosse Rolle spielen die heiligen Zahlen Drei und Neun. Auch Lieder, die bei bestimmten kirchlichen Festen, z. B. am Vorabend von St. Johannis, gesungen werden, gehören hierher, ist doch mit diesem Heiligen der alte Feldgott Kupalo zu einer Person zusammengeschmolzen: Kupolau Šventas Jonas — Kupalo, heiliger Johannes! Nachfolgend sei für diese Gruppe von Liedern ein Beispiel gegeben:

Der verlorene Ring

Unterm Ahorn fliesst die Quelle,
Wo die Gottessöhne
In dem Mondschein tanzen gehen
Mit den Gottestöchtern.

Zu der Quelle unterm Ahorn
Ging ich mich zu waschen,
Als ich wusch gar weiss mein Antlitz,
Fiel der Ring hinunter.

Kommen wohl die Gottessöhne
Mit den seidnen Netzen,
Fischen mir mein teures Ringlein
Aus des Wassers Tiefe?

Kam herbei ein junger Bursche,
Hoch auf braunem Rosse,
Und das Ross, das braune, hatte
Goldne Hufbeschläge.

Komm hierher, mein Mädchen,
Komm hierher, du junge,
Komm, lass uns ein Wörtchen kosen,
Lass uns träumen süsse Träume,
Wo der Quell am tiefsten,
Wo die Lieb' am liebsten.

Ach, ich kann nicht, Knabe,
Kann nicht, holder Jüngling,
Schelten würde mich die Mutter,
Schelten würde sie, die alte,
Spät käm ich nach Hause,
Spät käm ich nach Hause[23]).

Das hier wiedergegebene Lied ist noch aus dem Grunde von Interesse, weil es das Ringmotiv enthält, ein uraltes Wandermotiv, das in tiefes Altertum hineinreicht und bei den alten Griechen, bei den Indern und auch bei den Germanen in gleicher Weise beliebt ist.

Einen sehr reizvollen mythischen Vorwurf stellt das Verwandlungsmotiv dar, beruht doch eine der ältesten menschlichen Vorstellungen auf dem Glauben an Verwandlungen in Bäume oder Vögel. Die Seele eines Menschen führt nach dem Tode ihr Eigenleben als Vogel fort und singt mit unendlich süsser Stimme. Das Mädchen oder der verlassene Bruder verwandelt sich in einen Kuckuck, eine Taube oder graue Wildente und klagt am Elternhause. Dann laufen die Brüder zusammen und fragen: Welch Vöglein singt dort so wunderschön? Dem gefallenen Krieger erscheinen um Mitternacht Mutter, Schwester und Braut, setzen sich um ihn und klagen. Namentlich aus dem Ruf des Kuckucks hört der Litauer eine wehe Klage heraus. Zuweilen ist der Kuckuck auch der weissagende Vogel:

Sage, kleiner Kuckuck, sage
Wo ist unsre Schwester?

Die Seelen der verhassten Menschen aber verwandeln sich in Eulen:

Des Onkels Seele wie eine Eule
In Blindheit sass sie.

Neben den Verwandlungen in Vögel kennt das Volkslied auch solche in Bäume. Auch diese Anschauungen sind sehr alt. Sie mögen einst aus dem Glauben an die Entstehung der Menschen aus Bäumen erwachsen sein, denken wir etwa an Ask und Embla, die ersten Menschen der germanischen Göttersage.

Aus solchen Liedern spricht der enge Zusammenhang des Menschen mit der ihn umgebenden Natur, in deren Rhythmus diese Lieder selbst mitschwingen wie ein zarter Begleitakkord des Unendlichen. Besonders schön tritt dies bei den Liebesliedern hervor. Gerade sie atmen jene scheue Verhaltenheit und Zartheit der Empfindungen, die das litauische Volkslied vor den Liedern mancher anderen Völker heraushebt. Die Liebe selbst tritt uns in all ihrer Ursprünglichkeit und Schlichtheit und doch wie ein zartes Geheimnis entgegen. Wir finden keine Schilderung von der Schönheit der Geliebten, abgesehen von den gebräuchlichen Epitheta: Die roten Wangen, die blonden Haare, der schöne Wuchs u. a. Nur der Jüngling, der Knabe, wird besungen, das Mädchen, die Jungfrau:

Als das Söhnlein ritt zu seinem Mädchen,
Wusste nichts davon der alte Vater.
Doch er merkt es an dem braunen Rosse
Und an seines Sohnes Feierkleidern.

„Ei, mein Sohn, du lieber junger Bursche,
Wo bist du in finstrer Nacht gewesen? —
Wo hast du erhitzt den Dunkelbraunen? —
Wo den Hufbeschlag von Stahl bestossen?" —

„Schilt mich nicht, mein lieber alter Vater,
Dass ich nun heimführen will mein Mädchen.
Werd ein grünes Fuhrwerk mir bestellen
Und ein Zweigespann davor mir legen."

Kam um Mitternacht ich heimgefahren,
War noch nicht zu Bett der alte Vater,
Öffnete mir selbst das grosse Hoftor,
Hielt auch auf die dunkelbraunen Rosse.

Fragte mich der liebe alte Vater:
„Wer hat dir in finstrer Nacht geleuchtet?"
„O, mir leuchteten zwei helle Sterne,
Meines lieben Mädchens Feueraugen"[24]).

Gerade in diesen Liedern aber schwingt auch jene Note der Sehnsucht und Trauer mit, welche die Melodien teilweise so stark beherrscht, dass ein litauischer Forscher selbst zu dem

Ergebnis kommt: „Das litauische Volkslied ist ein ursprüngliches Trauern, eine unendliche Sehnsucht, ein unausgelöster Schmerz mit dem stillen Widerschein eines anderen Daseins" [25]). Es sind immer die gleichen wiederkehrenden Motive — vom Jüngling, der in der Schlacht fiel oder das Mädchen für immer verliess, vom Leben in der Fremde, von harter Arbeit im Hause des ungeliebten Mannes, von der Sehnsucht nach dem Elternhause, vom Kränzlein, das verloren ging — und mit ihm die Unschuld der Mädchentage:

Der Kuckuck ruft in der Linde —
Mein Herz ist trübe und weh,
Es weht mein Kränzlein im Winde
Wohl über Berge und See.

Mit seidnen Segeln jagen
Die Boote hinaus auf das Meer,
Mein grünes Kränzlein tragen
Zurück sie nimmermehr.

Auf Wehmut und Sehnsucht sind auch die meisten litauischen Hochzeitslieder abgestimmt, vor allem diejenigen, die am mergvakaris (Mädchenabend) gesungen werden, an dem die Gespielinnen der Braut die Zöpfe flechten und sie für die Hochzeit schmücken. Ich habe die litauischen Hochzeitslieder und -bräuche in einem besonderen Kapitel eines früheren volkskundlichen Buches über Litauen ausführlich behandelt und dort auch eine Reihe von Volksliedübertragungen gegeben.

So sei an dieser Stelle nur soviel gesagt, dass gerade die Gruppe der Hochzeitslieder wie keine zweite alle die Töne und Stimmungen enthält, die für das litauische Volkslied auch sonst charakteristisch sind. Im litauischen Hochzeitsdrama — denn von einem solchen muss man sprechen — steht die Partei des Burschen mit seinen Gefährten der Braut und ihren Gespielinnen gegenüber. Die Handlung selbst, die sich über eine Reihe von Tagen erstreckt, wird mit ihren altertümlichen

Zeremonien und Gebräuchen von den Wechselgesängen der beiden Parteien begleitet. „So ist die Hochzeit selbst ein Wettbewerb in den allerschönsten, in den allerklingendsten Liedern“ [26]). Gerade in den Hochzeitsliedern aber bricht auch häufig eine unvermittelte Schalkhaftigkeit, ja ein kräftiger Humor durch, der zu den wehmütigen Abschiedsliedern der Braut in starkem Gegensatz steht. Nicht nur die Braut wird verspottet, nicht nur der Pirschlis, der Brautwerber, der das Mädchen mit Lügen gewonnen hat, wird im Liede bestraft — besonders gern wird die Brautmutter verspottet, und auch die Hochzeitsgäste selbst müssen sich einiges gefallen lassen:

Was seufzt der Hochzeitsgast?
Der Hut ist nicht der seinige,
Geborgt, erbettelt,
Von Hunden angebellt [27]).

Hinzugefügt sei, dass auch die Liebeslieder, die das Kennenlernen und Treffen vor der Hochzeit behandeln, an solchen ursprünglichen Tönen nicht arm sind. Hier tragen diese Scherzlieder häufig den Charakter lieblicher Schalkhaftigkeit:

Ach Gott, nicht gib mir
Ein solches Schicksal,
Dass im gleichen Dorfe
Mein Bursche aufwächst.

Dann müsste ich stets ja
Nur Wäsche waschen,
Jedes Täglein im weissen
Kleide zu gehen.

Ach Gott, du gib mir
Ein solches Schicksal,
Eine kleine Meile
Entfernt lass ihn wohnen.

Dann hab ich Musse,
Wäsche zu waschen,
Geh' jeden Sonntag
Im weissen Kleid[28]).

Wir haben mit den bisher behandelten Gruppen der Balladen, der Arbeits- und Tanzlieder, der mythologischen Lieder, der Liebeslieder, der Hochzeitsgesänge und schliesslich der Scherzlieder einen wenngleich flüchtigen Überblick über den Inhalt und die wichtigsten Motive der litauischen Volkslieder erhalten. Wir haben gesehen, dass sich fast jede Tätigkeit, jede Stimmung und jeder in der Natur beobachtete Vorgang in ein Lied umsetzt, und das die Entsprechungen aller seelischen Vorgänge stets in der Natur gefunden werden. Damit stehen wir vor der Frage nach der Form und den künstlerischen Ausdrucksmitteln des litauischen Volksliedes.

4. FORM UND AUSDRUCKSMITTEL DER DAINOS

Im Gegensatz etwa zu den Volksliedern der Weissrussen sind die litauischen stets strophisch aufgebaut. Allerdings ist die regelmässige Strophenform der neueren Lieder bei den alten Dainos oft nicht vorhanden. Hier ist sie häufig unregelmässig und undeutlich[29]). Die mehrstrophigen Lieder überwiegen. Die Strophen selbst sind in verschiedenster Art gegliedert. Eine besondere jüngere Liedform, die namentlich bei Scherzliedern angewandt wird, stellt die einstrophige „dainuška" dar. Daneben gibt es aber auch sehr alte einstrophige Lieder, und wie wir eingangs sahen, besteht wohl die älteste Liedform aus einer einzigen Zeile mit einem Kehrreim:

Es summt die Biene, summt kadijela.
Bienchen, Bienchen, kadiju.

Die schwierige Frage nach dem Rhythmus der litauischen Lieder wurde schon im Zusammenhang mit den Melodien und dem Arbeitsliede gestreift. Genau so umstritten ist die Frage des Reims. Nach Bezzenberger „kennt die echte litauische Volkspoesie den Reim und wendet ihn oft konsequent an“ [30]). Bezzenbergers Beweisführung ist jedoch nicht schlüssig, da die von ihm angeführten Dainos nicht zu den wirklich typischen Volksliedern gehören. Wir können daher eher sagen, dass die alten Dainos stets ungereimt sind und der gelegentlich auftauchende Reim erst eine jüngere Entwicklungsstufe kennzeichnet [31]). Tatsächlich stehen die zahlreichen Verkleinerungsformen, die wir in dem Kapitel über die Sprache ausführlich behandelten, und die fast an jedes Wort angehängt werden, häufig in einem solchen Verhältnis zueinander, dass die in diesem Punkte auseinandergehenden Ansichten der Forscher verständlich sind. Demjenigen, der die litauischen Lieder gesungen hört, prägt sich vor allem der Rhythmus in dem Wechsel der langen und kurzen Silben ein, und er wird geneigt sein, den Reim als ein aufdringliches Bindemittel zu betrachten, das nicht recht in den feingegliederten Aufbau der Daina hineinpassen will. Die Diminutive selbst, die wir — allerdings in weit schwächerem Masse — auch in den älteren deutschen Volksliedern antreffen, verleihen der Daina den Charakter der Lieblichkeit und Innigkeit, zumal nicht allein das Hauptwort, sondern auch das entsprechende Beiwort in der Verkleinerungsform erscheint: seselė — jaunuolėlė — das Schwesterlein, das (liebe) junge. Ich muss hier auf das im Eingangskapitel über die Diminutive Gesagte verweisen und möchte nur hinzufügen, dass gerade an dieser reizvollen Eigentümlichkeit eine Übertragung der Dainos-Texte in die deutsche Sprache häufig scheitert. Eine wörtliche Übersetzung, wie sie etwa noch Schleicher 1857 versuchte:

> Ei Schwester, ei Schwesterchen, Schwesterlein mein,
> Du weisst viel, was Krieg ist, das Krieglein, das Kriegchen,
> Da fliegen die Kugeln, die Kügelein, Kügelchen,

erscheint im deutschen zum mindesten süsslich. Und wenn auch das litauische Volk in stärkerem Masse gefühlsgebunden erscheint als etwa das deutsche, so darf man doch nicht vergessen, dass von den zahllosen Diminutiven, welche die Dainos überwuchern wie ein schöner wilder Blumengarten, schon manche stereotyp geworden sind und dadurch ihre ursprüngliche Gefühlsbedeutung verloren haben. Besonders deutlich zeigt sich dies bei den Epitheta, den schmückenden Beiworten. Das zähe Festhalten an alten Erinnerungen hat seinen Niederschlag in zahlreichen stereotypen Beiworten und Wendungen gefunden, die immer wieder in neue Lieder hinübergenommen werden. Manchmal fühlt man sich geradezu an Homer erinnert. Über den Beiworten schwebt fast immer ein Hauch von Zärtlichkeit und eine unendliche Freude am Idealisieren. Hier ist der Drang, aus der grauen Wirklichkeit hinauszuwachsen und eine schönere Welt der Freude in sich aufzubauen. Hier spricht die Freude am Blitzenden, am Prunkenden und andererseits die Sehnsucht nach dem Edlen, dem Guten, wie sie das Herz des gedrückten Menschen bewegt. So wird das einfache Bauernmädchen zur zarten Lilie, silbern die Trage, mit der sie zum Brunnen geht; die Steigbügel des Burschen blitzen von Gold, und diamanten schimmern die Fensterlein der armen Hütte. Mit seidenen Segeln fahren die Boote ins Meer. Das Schönheitsideal der Daina ist nordrassisch — sie kennt nur die blonden Flechten der Mädchen. Nicht alle diese Epitheta, wohl aber ein grosser Teil, sind zu stereotypen Wendungen erstarrt. Zum Teil sind sie tautologischer Art. Der „junge" Bursche, der zum Mädchen reitet, die „grüne" Raute, die im Garten blüht, das „alte" Mütterlein. Nie vergisst die Daina diese Worte. Zum Teil sind sie auch erklärender Natur. Weiss und grün sind die Lieblingsfarben, daneben spielt das Leuchtende eine Rolle, und so wird selbst der graue unscheinbare Kuckuck zuweilen zum leuchtend bunten Vogel[32]).

Die Freude an bestimmten Farben, z. B. weiss und grün, kann sogar dazu führen, dass sie gelegentlich auch dort verwandt werden, wo sie nicht am Platze sind. Zu den stereotypen altertümlichen Wendungen gehört auch die Infinitiv- und Verbenverdoppelung — schwimmen hindurchschwimmen, schelten schelten, fliegen fliegen. Hiermit wird eine verstärkte Handlung angedeutet, die sich in deutschen Worten natürlich nicht wiedergeben lässt.

Betrachten wir den künstlerischen Aufbau der Daina, so sehen wir zunächst, dass in den meisten die Dialogform vorwaltet. Der Wechselgesang zwischen zwei und drei Personen kann geradezu als typisch hingestellt werden. Es handelt sich hier um ein echtes Volksliedmerkmal (vergl. die bisher gegebenen Beispiele). Eine weitere Eigenart des litauischen Volksliedes, die wir übrigens auch beim estnischen und finnischen finden 22), liegt darin, dass der gleiche Gedanke oft vom Standpunkt mehrerer auftretender Personen behandelt wird. Wir haben hier die sogenannten Wiederholungslieder vor uns, deren Form eine sehr einfache und ursprüngliche ist. Typisch litauisch sind jene Wiederholungslieder, die das Thema parallel in Anwendung auf das Mädchen und den Burschen behandeln:

Nun will ich singen ein Lied, ein Liedchen,
Ich sangesfroher Knabe.
Den kleinen Schrein auftun von Liedern,
Die Lieder heut entsenden.

Stein hat nicht Blut, Wasser nicht Flügel,
Der Farn keine Blüten,
Ich bin ein Knabe, ich bin ein Jüngling,
Kein Mägdlein ist mein eigen.

Verkaufen werd' ich das Ross und den Sattel,
Eine Weberin mir dingen usw.

*

Nun will ich singen ein Lied, ein Liedchen
Ich sangesfrohes Mägdlein,
Den kleinen Schrein auftun von Liedern,
Die Lieder heut entsenden.

Stein hat nicht Blut, Wasser nicht Flügel,
Der Farn keine Blüten,
Ich bin ein Mägdlein, geplagt von Arbeit,
Kein Knabe ist mein eigen.

Verkaufen werd' ich den Ring und das Kränzlein,
Einen Pflüger will ich mir dingen usw. [34]).

Dies Lied ist besonders reizvoll noch dadurch, weil wir an ihm eine weitere Ausdrucksform der Daina erkennen, die Metapher, die Anwendung eines konkreten Bildes auf das Geistige. An solchen Bildern sind namentlich die älteren Dainos nicht arm. Da ist die Tanne „das Waldtöchterlein", es fällt der „goldene Tau", das Mädchen steckt des lästigen Werbers „Worte in die Tasche" usw. Und in einem Liede heisst es:

„Wo der Kopf hinsank, da blühte eine Rose,
Wo das Blut hintropfte, glänzten Perlen [35]).

Wir haben mit dieser höheren Art des Vergleiches, der hier angewandt wird, schon ein künstlerisches Ausdrucksmittel übersprungen, dessen Anwendung die Daina einen Teil ihrer schönsten Wirkungen verdankt. Es ist dies die Gegenüberstellung zweier verschiedener Motive, von denen das eine dem Menschenleben, das andere der Natur entnommen ist:

Es fallen die Blätter der Bäume,
Es fallen die Äpfel,
Es fallen die bitteren Tränen.

Wir finden diesen sogenannten Parallelismus in den verschiedensten Anwendungen in einfacher, in mehrgliedriger und auch in verneinender Form:

Hat der Nordwind gestürmt?	Nicht der Nord hat gestürmt,
Der Fluss überflutet?	Nicht der Fluss überflutet,
Hat Perkunas gedonnert?	Nicht schlug Perkunas
Der Blitz gezuckt?	Donnernd mit Blitzen.

Bärtige Männer
Männer der Meere,
Erstiegen das Ufer,
Erklommen den Garten.
Zertraten die Rauten,
Zerrissen die Rosen,
Verstreuten die Lilien,
Herab floss der Tau[36]).

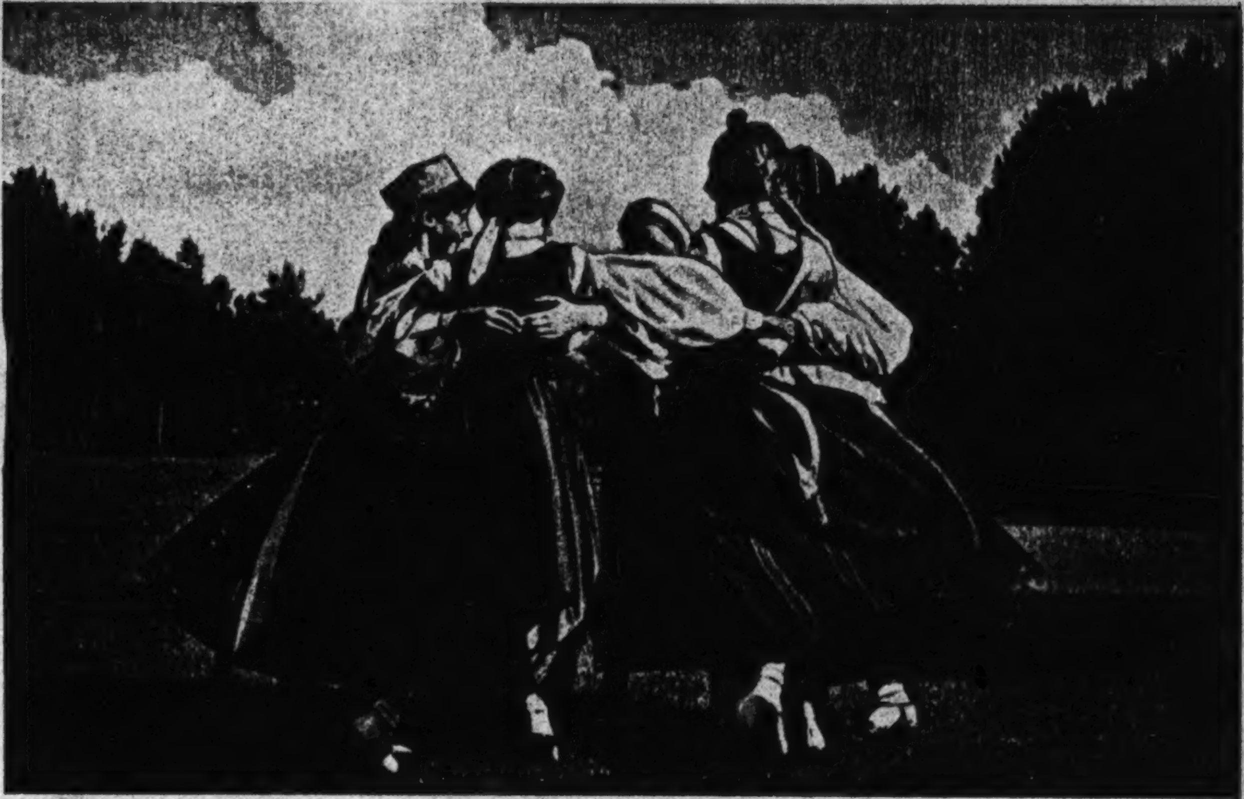
In Gegenüberstellungen dieser Art bildet der Mensch und sein Schicksal mit der Wirklichkeit der ihn umgebenden Natur noch eine Einheit. Die Naturerscheinungen selbst fangen das menschliche Leben wie in einem Spiegel oder sind ihm konträr und erhöhen dadurch das Bewusstsein seines eigenen Schicksals: Der Kuckuck klagt im Walde — das Mädchen weint in der Klete, das Ross des Burschen wiehert — der Bursche ist voll Freude, der kalte Wind rötet das Gesicht — die schlechten Worte der Menschen machen es noch röter. Zahllos sind diese Entsprechungen. Sie finden ihre Auflösung häufig im direkten Vergleiche:

Es weint die Schwester
In der bunten Klete
So wie der Kuckuck
Ruft in dem Walde.

Wir besitzen über die Naturvergleiche der litauischen Lieder ein schönes Werk des Holländers Dr. R. von der Meulen[37]). Er zeigt uns an einer Fülle von Beispielen, wie dem Volksdichter die Bilder der ihn umgebenden Natur zum Gleichnis für das menschliche Leben werden, ja darin ihren eigentlichen Sinn im litauischen Volkslied gewinnen. So ergeben sich tausendfältige Beziehungen zwischen Schicksal und Umwelt. Sie sind an Bilder und Vergleiche gebunden, die oft stereotyp werden, genau wie die schon erwähnten schmückenden Beiworte. Entspricht nun einem bestimmten Bilde jedesmal die Vorstellung von einem ganz bestimmten menschlichen Erlebnis, so erübrigt sich schliesslich die Darstellung des Erlebnisses an sich. Damit aber tut die Daina den letzten Schritt zur Loslösung des menschlichen Geschehens aus der Wirklichkeit und erreicht ihre höchste Ausdrucksmöglichkeit im reinen Symbol.

Wie B. Sruoga, der die Symbolik in der litauischen Volkspoesie am eingehendsten untersucht, ausführt [28]), ist die sinnbildliche Darstellung als poetisches Hilfsmittel wohl allen arischen Völkern bekannt. Während aber bei den meisten Völkern diese Symbolik heute verblasst und unverständlich geworden ist, hat sie sich in den litauischen Volksliedern in ihrer ganzen primitiven Zähigkeit bis auf den heutigen Tag erhalten. Ihre Grenzen sind fliessend, d. h. es vermag ebensowohl ein Symbol je nach dem Zusammenhang verschiedene Gedanken zum Ausdruck zu bringen, wie auch andererseits verschiedene Symbole der Darstellung ein und desselben Gedankens dienen. Der rufende Kuckuck ist der symbolische Ausdruck für die weinende Mutter, wie auch für die trauernde Waise oder das entehrte Mädchen. Umgekehrt finden wir als Sinnbild für den Burschen den Specht, den Falken, die Birke u. a. m. Lässt der Falke sich auf einem Bäumlein nieder, so bedeutet dies, dass der Bursche um ein Mädchen freit. Zerbricht er die Äste des Baumes und fliegt davon, so hat er das Mädchen entehrt. So wird der Baum zum Sinnbild des Menschen, seine Blätter sind Worte, der Tau bedeutet Tränen. Der vertrocknende Baum ist das Sinnbild für Sterben und Tod, das sprossende Bäumlein für die erste Liebe des Mädchens. Ein Baum und unter ihm eine Quelle bedeutet Mutter und Tochter. Eine Fülle von Sinnbildern ist mit dem Rautenkranz und der Raute selbst, der zauberkräftigen Lieblingsblume der Litauer, verbunden. Der Kranz ist das Symbol der Unschuld, der Tau, der auf das Kränzlein fällt, ist ein schlechtes Zeichen, und es bleibt dann nichts anderes übrig, als ihn auf den Nagel zu hängen oder in der Truhe zu verschliessen. Auch ein Nordwind (der Jüngling) kann heranstürmen, den Kranz herabreissen und im Meere versenken. Dem Kranz entspricht der Ring. Verliert das Mädchen den Kranz, so rostet ihr Ringlein, oder es fällt vom Finger und geht verloren. In jüngeren Liedern dagegen hat der Ring schon seine spätere Bedeutung als Zeichen der Verlobung erhalten. Bemerkenswert ist es, dass das dem Rautenkranz entsprechende Sinnbild beim Bur-

opp. 64



„KUBILAS“, VOLKSTANZ

schen die Mütze darstellt. Auch sie wird vom Tau nass, fällt in den Schmutz und geht verloren, und der Bursche bittet:

Ach gebt sie, wer sie gefunden
Und macht mir keine Schande
Und nicht meinem lieben Mädchen [39]).

Natürlich ist auch das Ross, das im Volksliede als treuer Begleiter des Burschen eine grosse Rolle spielt, häufig nur sinnbildlich zu verstehen. Hat der Jüngling sein eigenes Ross erhalten, so vermag er ja zum Mädchen zu reiten, um es zu freien. Weigert sich das Ross zu trinken, so hat er die Liebste nicht erreicht. Strauchelt es, so gilt dies als böses Vorzeichen. Lässt das Mädchen das Ross im Rautengärtlein weiden, so bedeutet dies, dass sie dem Burschen sehr zugetan ist, denn wenn das Ross die grünen Rauten zertritt, so gehört sie ihm zu eigen. Das Rösslein soll sie nicht füttern, denn es kommt dann wohl vor, dass sie ihr Kränzlein mit in den Hafer mengt. Wenn das Rösslein draussen wiehert, so soll das Mädchen nicht folgen, wenn es die Schande vermeiden will:

Du sollst nicht gehen
So spät vor das Tor,
Du sollst nicht horchen,
Wo die Rösslein wiehern . . .

Gehorcht das Mädchen aber nicht, so kann es geschehen, dass sie bald einen kleinen Falken, d. h. ein Kind, auf den Händen trägt und der Bruder ihr Vorwürfe macht, dass sie hinausgegangen ist, denn sonst:

Würd'st du nicht tragen
Den Falken auf den Händen,
Würd'st du nur tragen
Das goldene Ringlein [40]).

Es ist unmöglich, die Fülle der lebendigen Sinnbilder, die in all ihrer Einfachheit den intimsten Reiz dieser Lieder ausmachen und vom leichten Scherz bis zum tiefsten Ernst und zur Tragik hinüberleiten, in diesem Rahmen auch nur annähernd vollständig zu behandeln. Ihr poetischer Wert und ihre besondere Bedeutung für die litauischen Volkslieder liegen darin, dass sie ihren Dichtern die Möglichkeit geben, von der Wirklichkeit des Alltäglichen in eine zweite Ebene des Erlebens aufzusteigen und damit den Übergang in jene Welt des Idealen und des Schönen zu vollziehen, in dem die Sehnsucht der litauischen Daina ihren stärksten Ausdruck findet. Wie jede echte und nationale Kunst aber über das eigene Land hinausgreift und zum künstlerischen Allgemeingut wird, so hat auch das litauische Volkslied jenseits der ihm bestimmten Grenzen der Sprache und des Volkstums wissenschaftliche und künstlerische Anerkennung gefunden. Dass es vor allem deutsche Dichter und Gelehrte waren, die sich eingehend mit der litauischen Volkspoesie beschäftigten, erklärt sich einerseits aus der engen Nachbarschaft beider Völker, andererseits aus dem Einfluss, den die Romantik des 18. Jahrhunderts auf die deutsche Dichtung ausgeübt hat. So vermag man mit Recht von einem litauischen Beitrag zum deutschen Geistesleben zu sprechen.

5. DAS LITAUISCHE VOLKSLIED IN DER DEUTSCHEN DICHTUNG

Ungefähr am Ende des 17. Jahrhunderts hören wir zum ersten Mal aus deutschen Quellen nähere Angaben über die litauische Volkspoesie. Um das Jahr 1690 schreibt Theodor Lepner, weiland Pfarrer im Ragnitschen, sein denkwürdiges Büchlein: Der Preusche Litauer. Es ist der Kurfürstin Sophie-Charlotte gewidmet und 1744 in Danzig erschienen. Kulturhistorisch ist das Buch deshalb von besonderem Interesse, weil Lepner, der im allgemeinen — das sei hinzugefügt — die Litauer gar nicht schätzt, eine recht drastische Schilderung der litauischen Volksweisen gibt. Er schreibt: „Sie haben eine sonderliche Art Trompeten oder Posaunen, welche sie Truba nennen. Diese ist von Dannenholz ausgehöhlet, am Ende ziemlich breit und rund wie eine Posaune, auswendig mit Birkenrinde dicht umwunden, über eine Klafter lang. Zwei Kerdels blasen auf solchen ihren Posaunen gleich, was einen ziemlichen Schall giebt. Sonst haben sie den von den Deutschen sogenannten Schweinskopf (kanklis — eine Art Zither), mit 9 oder 12 messingnen Saiten bezogen, die Trummel, Quer- und andere Pfeifen, eine Fiddel und ein Brummeisen; dieses kaufen sie nur aus dem Kram, die anderen benannten Stücke machen sie alle selbsten. Solche Künstler sind sie!

Sie sind auch alle Komponisten, die ihren Liedern selbsten die Weisen geben, wiewohl sie einige auch von den Deutschen erlernen. Sie sind von Natur zum Singen geneigt und also schöne musici naturales, welche die Zuneigung zum Singen mit auf die Welt gebracht; dannhero entsteht von den Weibern und Mägden in ihren Gelagen so ein Geheule und Gesumme, dass man sich die Ohren davon zustopfen muss. Die Kerdels legen sich auf diese Wissenschaft nicht sonderlich, sondern nur die Weiber und Mägde, welche auch des Morgens, vom andern Hahnenschrei an, bis es taget, bei der Handmühlen, da das Gesumme der Mühlen ihnen gleichsam zum Bass und Fundament dient, musicieren.

Die Materie ihres Gesanges sind Buhlenlieder, sie handeln aber auch von solchen Sachen, was ihnen nur einfällt und vor Augen stehet. Einige gar wenige singen auch bei der Handmühle geistliche Lieder, welches in ihren Gelagen beim Trunk von Mannes- und Weibspersonen geschieht, davon Wilhelmus Martinus, weiland Pfarrer im Mummelschen, artig Nachricht giebet in seinem lateinischen Lobgedicht über das litauische Gesangbuch, welches ich also deutsch gegeben:

Litauisches Volk, du wirst, halt ich, also benennet
Von einer Feldtrompet, wie sie im Griechischen heisst:
Dein Herz zum Schall, Gesäng und Reim natürlich brennet;
Du treibst dein muntres Vieh, das sich dem Stall entreisst,
Zur Weid im Singen aus, du schreist im Gehn, beim Pflügen,

Mit unermüdter Stimm. An deinem Hochzeitstag,
Bei Tauf und andrem Mahl, zu Haus und in den Krügen,
Hältst du von allem dem, was dir bekannt sein mag."

Wenige Jahre, nachdem Lepner sein Büchlein geschrieben hatte, erschien ein Buch von Johann Arnold von Brand, Professor in Duisburg († 1691): Reysen durch die Marck Brandenburg, Preussen, Churland, Liefland, Plesscovien, Gross-Naugardten, Tweerien und Moscovien. In diesem 1702 zu Wesel von Heinrich Christian von Hennin herausgegebenen Werke gibt Brand zwei Bruchstücke litauischer Volkslieder wieder.

Das erste Bruchstück, welches er als „der Littauen gewöhnliches Trinklied" bezeichnet, lautet (S. 107):

Lasst uns denn, y heisa viva y,
Lustig sein, y heisa viva y.

Das zweite, „Klagelied an die ungetreue Braut", lautet (S. 108):

Bin ich dir nicht lieb gewesen?
Schnitt ich doch mit dir den Roggen,
Harkt' ich doch mit dir das Heuchen,
Band ich doch mit dir den Hafer.

Von diesem Jahre an datiert das Interesse, mit dem sich jetzt deutsche Gelehrte und Dichter der litauischen Volkspoesie zuwandten. 1745 veröffentlicht Philipp Ruhig, Pfarrer in Walterkehmen, in seinen „Betrachtungen der litauischen Sprache" drei Volkslieder, von denen sich eines in der späteren Sammlung von Daukantas befindet, während ein anderes aus verschiedenen Anthologien bekannt geworden ist. Ruhig gibt die Texte dieser Lieder lediglich aus sprachwissenschaftlichen Gründen wieder und bittet seine Leser sogar dafür um Entschuldigung, dass er ihre Aufmerksamkeit mit solchen Eitelkeiten in Anspruch nähme.

Die Ruhigschen Übertragungen sind insofern interessant, als sie die Fülle der für die litauische Sprache charakteristischen Diminutive erkennen lassen, wenngleich der Autor das Problem ihrer Übertragung in die deutsche Sprache sichtlich noch nicht gelöst hat. So beginnt die erste der Dainos mit den Worten:

Früh Morgens am Morgelein
Ging das Sonnlein auf,
Und unter dem Glasfensterlein
Sass das Mütterlein.

Ich wollt dich fragen, Töchterlein,
Wo bist du herumgegangen?
Und wo hat dein Kränzelein
Das Nebelein befallen?
usw.

Die Anfänge der beiden anderen Dainos sind folgende: Ich hatte ein Rösslein — und: Ich hab aufgesagt meinem Mütterlein schon vor der Hälfte des Sommerleins.

Trotz der dem Wesen der deutschen Sprache widersprechenden Übersetzungen erfasste Lessing intuitiv die hinter dem Schleier der undeutschen Übertragungen verborgene Schönheit dieser litauischen Volkslieder, wenn er 1757 in seinem oft zitierten 35. Literaturbrief u. a. schreibt: „Es ist nicht lange her, als ich in Ruhigs litauischem Wörterbuche blätterte und am Ende der vorläufigen Betrachtungen über diese Sprache eine hierher gehörige Seltenheit antraf, die mich unendlich vergnügte. Einige litauische „Dainos" oder Liederchen nämlich, wie sie die gemeinen Mädchen daselbst singen. Welch ein naiver Witz! Welch reizende Einfalt! Man kann hieraus lernen, dass unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden, und dass lebhafte Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind." Wie stark Lessing den poetischen Zauber dieser schlichten Dichtungen empfand, geht aus seinen Worten hervor: „Der fromme Mann (Ruhig) entschuldigt sich, dass er dergleichen Eitelkeiten anführe, bei mir hätte er sich entschuldigen mögen, dass er ihrer nicht mehrere anführt."

Einen noch stärkeren Eindruck machten die Lieder auf Herder, der sich in Riga schon in jüngeren Jahren mit jener Volkspoesie beschäftigt hatte [41]). Er nahm in sein Werk „Stimmen der Völker in Liedern" 1779 acht litauische Volkslieder auf. Die von Herder benutzte Übersetzung stammte von Prof. Kreutzfeld in Königsberg, der später auch unter seinem eigenen Namen zwei Lieder mit deutscher Übersetzung veröffentlichte, „Gesang am Brautabend" und „Gesang bei der Heimführung" (D. Preussische Tempel 1788, S. 12—15). Durch Herder wieder wurde Goethe beeinflusst, der, was nicht allgemein bekannt ist, sein Singspiel „Die Fischerin" mit der dritten der Ruhigschen Dainos beginnen lässt:

Ich habs gesagt schon meiner Mutter,
Schon aufgesagt vor Sommers Mitte . . .

Die andere der beiden von Lessing angeführten Ruhigschen Dainos (Eine Tochter hat ihren Geliebten begleitet), ist von Schumann komponiert worden [42]).

So gewann das litauische Volkslied allmählich Eingang in die deutsche Literatur, allerdings nicht in der Übertragung Ruhigs, sondern in den Nachdichtungen Herders. Hinzugefügt sei, dass die Gedanken der von Lessing wiedergegebenen Dainos von da ab wiederholt bei den deutschen Dichtern, von Schiller bis Baumbach, Verwendung fanden [43]).

Mit Goethe in Berührung trat im Verlaufe der Entwicklung der Mann, dessen Arbeiten bahnbrechend für alle litauischen Studien waren, und der auch dem deutschen Volke die erste Dainosammlung schenkte — Ludwig Rhesa. Geboren in dem heute untergegangenen Dorfe Karweiten auf der Kurischen Nehrung, war Rhesa nicht nur Gelehrter, nicht nur Professor der Theologie in Königsberg, sondern auch ein begnadeter Dichter. Das Kurische und das Litauische waren seine Muttersprachen, aber auch das Deutsche war ihm innig vertraut. So verdanken wir ihm die schönsten Übertragungen litauischer Volkslieder, die die deutsche Literatur überhaupt zu verzeichnen hat. Goethe selbst schrieb eine lange Abhandlung über dieses Werk, und sein Manuskript, das der Dichter ihm sandte, befindet sich noch heute im Goethearchiv zu Weimar. Goethe selbst beginnt seine Besprechung mit den Worten: „Durch diese Sammlung ist abermals einer meiner Wünsche erfüllt. Herder liebte die lettischen Volkslieder gar sehr; in mein kleines Drama „Die Fischerin" sind einige von seinen Übersetzungen geflossen. Ausserdem liegt bereits seit mehreren Jahren eine starke Sammlung wohlverdeutschter Gedichte bei mir, die ich, wie so manches andere, in Hoffnung dessen, was gegenwärtig geschieht, im stillen ruhen liess."

Von den Rhesaschen Übertragungen sagt Goethe, dass sie „schätzbar" seien und wünscht nur eine andere Anordnung. Er schliesst mit den Worten: „Und so sind denn diese Lieder anzusehen als unmittelbar vom Volke ausgegangen, welches der Natur, und also auch der Poesie, viel näher ist, als die gebildete Welt." Eine weitere Besprechung der Rhesaschen Sammlung erfolgte durch Jakob Grimm (Gött. Anz. 1826, Nr. 104).

Nachdem das litauische Volkslied, begünstigt durch die Strömung der Romantik, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in die deutsche Dichtung eingedrungen war, ist es kein Wunder, dass sich auch der Berliner Dichterkreis, vor allem Adalbert von Chamisso, für die Dainos interessierte. Die deutsche Literatur verdankt Chamisso eine Reihe von schönen Gedichten, denen litauische Volkslieder zu Grunde liegen. Sie sind in den Jahren 1826—1828 entstanden und noch heute jedem literarisch gebildeten Deutschen bekannt. Von Chamisso stammt auch die hübsche Übertragung der Sperlingsjagd:

Der Vater ging auf die Jagd in den Wald;
Ein gutes Wild ersah er sich bald.

Er legte wohl an, er drückte los,
Der Sperling fiel auf das weiche Moos.

Die Brüder luden zu Schlitten den Fang,
Und schleiften ihn heim und jubelten lang'.

Die Töchter schnell das Feuer geschürt,
Sie rupften und sengten ihn, wie sich's gebührt.

Die Mutter briet und schmort' ihn gleich,
Der Braten war köstlich und schmackhaft und weich.

Geschäftig trugen die Schwestern ihn auf;
Es kamen die fröhlichen Gäste zu Hauf.

Sie setzten zu Tisch sich und sassen fest,
Und taten sich gütlich beim weidlichen Fest.

Sie schmausten den Sperling in guter Ruh'
Und tranken drei Fässer des Bieres dazu").

Chamissos Freund, **Franz von Gaudy**, bearbeitete 1844 eine litauische Volkssage: Die Pestjungfrau, in deutscher Sprache, und **Wilhelm Jordan** veröffentlichte im gleichen Jahre seine „Littauischen Volkslieder und Sagen", die stark von Rhesa beeinflusst sind. Eine grosse Anzahl litauischer Volkslieder mit Melodien und deutschen Übertragungen von H. **Budrius**, Ed. **Gisevius** und P. **von Bohlen** brachten die seit 1846 erscheinenden „N. Pr. Prov. Blätter". Von damals bekannten, heute vergessenen deutschen Dichtern, welche durch die litauische Volkspoesie angeregt wurden, seien **Daumer** (1800—1875) und J. F. **Soldat** erwähnt. Genannt sei auch noch **Felix Dahn**, dessen 1870 geschaffenes Gedicht: Die Litauer in Frankreich — echte litauische Stimmung atmet.

Schon dieser kurze Überblick über die Einwirkung der litauischen Volkspoesie auf die deutsche Dichtung zeigt zur Genüge, dass der litauische Beitrag zum deutschen Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Dichtkunst kein ganz unwesentlicher ist. Die erste wissenschaftlich-kritische Übersetzung litauischer Volkslieder im Metrum des Originals stammt von Nesselmann. Auch ihm sind trotz des rein wissenschaftlichen Zweckes seines Werkes einige poetisch hervorragende Übertragungen geglückt (vergl. hierzu auch den Schluss dieses Kapitels). Der Einfluss des litauischen Volksliedes tritt auch in den Dichtungen A. K. T. Tielos: Thanatos (1905), Klänge aus Litauen (1911), Aus der Jugendzeit (1911) — hervor. „Litauische Heide-Lieder und Dainos" veröffentlichte W. W. Ulmenried-Naujeck.

Der Weltkrieg, welcher eine Reihe von deutschen Dichtern im Soldatenrock in direkte Beziehungen zu dem litauischen Volke brachte, hat das Interesse für das litauische Volkslied bei einer Reihe von deutschen Dichtern von neuem erweckt. Es seien hier nur Oskar Wöhrle, Herbert Eulenberg und Richard Dehmel erwähnt [45]). Auch in der deutschen Presse jener Jahre spiegelt sich das rege Interesse wider, welches die litauischen Volkslieder in weitesten deutschen Kreisen fanden. Leider ist das meiste von dem, was damals der Tag gebracht hat, auch vom Tage verweht worden. Erst in allerjüngster Zeit lässt sich eine leichte Belebung des gesunkenen Interesses feststellen [46]).

B. PROSADICHTUNG

1. DIE RAUDOS (TOTENKLAGEN)

Zwischen der Daina und der Prosadichtung des Volkes, wie sie in Sagen, Märchen und anderen Schöpfungen ihren Niederschlag gefunden hat, stehen die litauischen Totenklagen oder Raudos. Sie sind die ältesten Schöpfungen litauischer Volksliteratur, die in den Chroniken erwähnt werden. So berichtet

Kojalowicz, dass der Heldentod jener 300 Litauer, die 1362 bei der Eroberung der Feste Kaunas durch Winrich von Kniprode in die Flammen der brennenden Burg stürzten, vom Volke in Trauerliedern besungen wurde (vulgaribus naeniis populus decantabat) 47). Nach Strykowski besang bei den Begräbnissen der Fürsten ein Priester ihre Toten. Sichtlich beziehen sich diese kurzen Andeutungen, mit denen unsere Kenntnisse der frühesten Zeit schon erschöpft sind, nicht auf das Volkslied, sondern auf die Raudos, die auch in späterer Zeit oft erwähnt werden. Sie stellen, obwohl jede Rauda ihre eigene Melodie hat, keine eigentlichen Totenlieder dar, sondern haben die Form einer Totenklage. Die älteren Raudos tragen keinen metrischen Charakter, sondern sind in Sprache und Form eher einer Art rhythmisch gehobenen Prosa zu vergleichen. Ihre Melodien waren von klagender Eintönigkeit. Alte Frauen sangen sie gegen Entgelt bei Beerdigungen. Durch sie wollte man die Geister der Toten, an deren Fortleben man ja bestimmt glaubte, versöhnen, damit sie nicht als böse Rachedämonen in das Haus zurückkehrten und Seuchen und Krankheiten verbreiteten. So stellen diese Totenklagen den kultischen Niederschlag jenes uralten Geister- und Dämonenglaubens dar, welcher der Seelenhaltung des litauischen Volkes besonders entsprach und noch heute in abgelegenen Dörfern des Landes lebendig ist.

Inhaltlich unterscheiden sich die Raudos nur wenig voneinander. Es wird der Guttaten der Verstorbenen gedacht, und es wird die Trauer um das Hinscheiden von Vater, Mutter, Gatten, Bruder oder Schwester oft in unendlich zarter und rührender Weise zum Ausdruck gebracht. Unter den als volkstümlich beglaubigten Raudos findet sich, worauf schon Chr. Bartsch hinwies, keine einzige, die vom Manne einem Manne oder gar der Frau nachgerufen würde. „Überall sind es Frauen (und Mädchen), die hier sprechen". Die Ehefrau als solche wird nicht erwähnt 48). Zuweilen wirkt die Totenklage der Angehörigen und Freunde des Verstorbenen, welche dem Sarge folgen, so erschütternd, dass auch der Priester vor innerer

Bewegung und vor Mitgefühl nicht imstande ist, ohne Tränen die heilige Handlung am Grabe zu vollziehen.

Formal unterscheiden sich die jüngeren Raudos von den älteren durch ihre strophische Gliederung: aus der alten Totenklage ist ein Lied mit Raudamotiven geworden. In dieser Form haben sich die Raudos bis auf den heutigen Tag in der Landschaft Drūkija erhalten [19]). Um einen ungefähren Einblick in das Wesen der alten Raudos zu vermitteln, gebe ich im folgenden einige dieser Totenklagen wieder, die der grossen Liedersammlung von A. Juškevičius entnommen sind.

Klage um die Mutter.

Mütterchen, du meine Pflegerin, o du mein Mütterchen; ich danke deinen lieben Händen, mit welchen du mich von klein auf getragen, ich danke deinen Füssen, auf welchen du mich trugst, deiner Klugheit, dass du mich schön gelehrt, ich danke deinem Mündchen, dass du lieb mit mir geredet.

Wer wird jetzt so lieb mit mir sprechen, wer so lieb mich belehren? Mütterchen, wer wird mich schützen, wenn ich klage? Mit wem soll ich reden? Der Waldkuckuck wird aufhören zu rufen, aber ich werde nie aufhören.

Mütterchen, du atmest nicht, Mütterchen, du seufzest nicht; nur ein Wörtchen sage und tröste mein leidendes Herz. Die ganze Nacht sprach ich zu dir, mit meinem Mütterchen habe ich nicht gesprochen (d. h. keine Antwort erhalten).

O Mütterchen, Kirschlein, o mein Mütterchen, du Wandrerin. O, mein Mütterchen baut eine Heimat aus weissen Brettlein, ohne Glas die Fensterchen, ohne Tür. Du wirst die aufgehende Sonne nicht sehen und nicht ihren Untergang.

Das letztemal, das letzte Stündchen, plauderten wir. O, wenn ich mein Mütterchen aufwecken könnte!

O, wann wirst du zu uns kommen und wann uns besuchen? Von wo soll ich dich erwarten, in welchem Eckchen werd ich dich treffen? Mütterchen, Tag und Nacht bin ich gewandert, dich werde ich nirgends finden.

Klage um den Sohn.

Mein Söhnlein, du verwaistes, mein Söhnlein, du mein Rautenkränzlein, mein Söhnlein, du goldenes Ringlein,
Mein Söhnlein, meine Jugendtage!
Ach, mein Söhnlein, meine Jugendtage begrub ich,
ach, meine Jugendtage hab' ich nicht mehr, nicht mehr mein Söhnlein.
Ach mein Söhnlein, mein ganzer Brautschatz, all meine Habe.
Wie soll ich dich vergessen, mein Söhnlein, und meine Jugendtage?
Ach, mein Söhnlein, so kurz war dein Leben — lasse für mich noch ein Plätzchen.

Klage um den Vater.

Ach, mein lieber Vater, der du so kurz lebtest,
ach, mein lieber Vater, der du so sorgtest — du hast dir verdient deine Heimstatt aus weissen Brettlein, aus grauer Erde
dein Heimathaus. Wie schwer hast du es erworben — wirst du ertragen die graue Erde?
Ach, lieber Vater, der du für mich sorgtest, ach lieber Vater,
der du mich schütztest, wem werde ich klagen, mit wem werde ich reden?
Du mein Väterchen, die Sonne geht unter — ich kann nicht plaudern, ich kann nicht sprechen mit meinem Vater.
Lieber Vater, Väterchen, du mein Stolz, mein Väterchen, du Wandrer.

O mein Väterchen ist stille, o mein Väterchen atmet nicht mehr,
ach, mein Väterchen ruft mich nicht, er bittet mich nicht.
Ach, mein Väterchen hat nun seine Ruhestätte.
Du mein Väterchen, segne mich.
Ach, vielleicht hab' ich den Vater bitter gekränkt, dass er nicht mehr mit mir redet.
Väterchen, die Sonne geht unter — ach, man legt meinen Vater hinein in den Hügel. Mein Väterchen, wie wirst du dort weilen?
Ach, deine Heimstatt ist ohne Türchen, ohne gläserne Fensterlein.
O, wo sollen wir dich suchen, wo werden wir dich finden?
Ach, wenn ich auch gehe alle Wege und Stege, durch alle Wälder,
meinem Vater werde ich nicht mehr begegnen.
Väterchen, wer wird mit mir reden, wer mir die Tür öffnen?
Ach, Väterchen, wir werden die Wege wandern, auf denen du gingst — dort werden wir weinen.

Klage um die Tochter

O, mein Töchterchen, meine Spinnerin, meine Weberin, Stütze für meine Füsse und Hände.
Wovor hast du dich gefürchtet, vor der schweren Zeit oder vor der schweren Arbeit? Es war nicht nötig, dich zu fürchten, ich hätte dich gelehrt; die Arbeiten sind nicht schwer, wenn auch die Zeiten schwer sind; alles fiel auf Vater und Mutter, du hättest dich um nichts zu kümmern gehabt.
Meine Geisterbraut, mein klarer Eiskristall, Genossin des hohen Bergs, in welchen Blüten wirst du aufgehen, in welchen Blättern ergrünen? Wenn ich vorübergehend seitwärts schaue, welche Blüten wirst du hervorgehen lassen? Woran werde ich dich erkennen, an den Blättern oder an den Blüten?

2. MÄRCHEN UND SAGEN

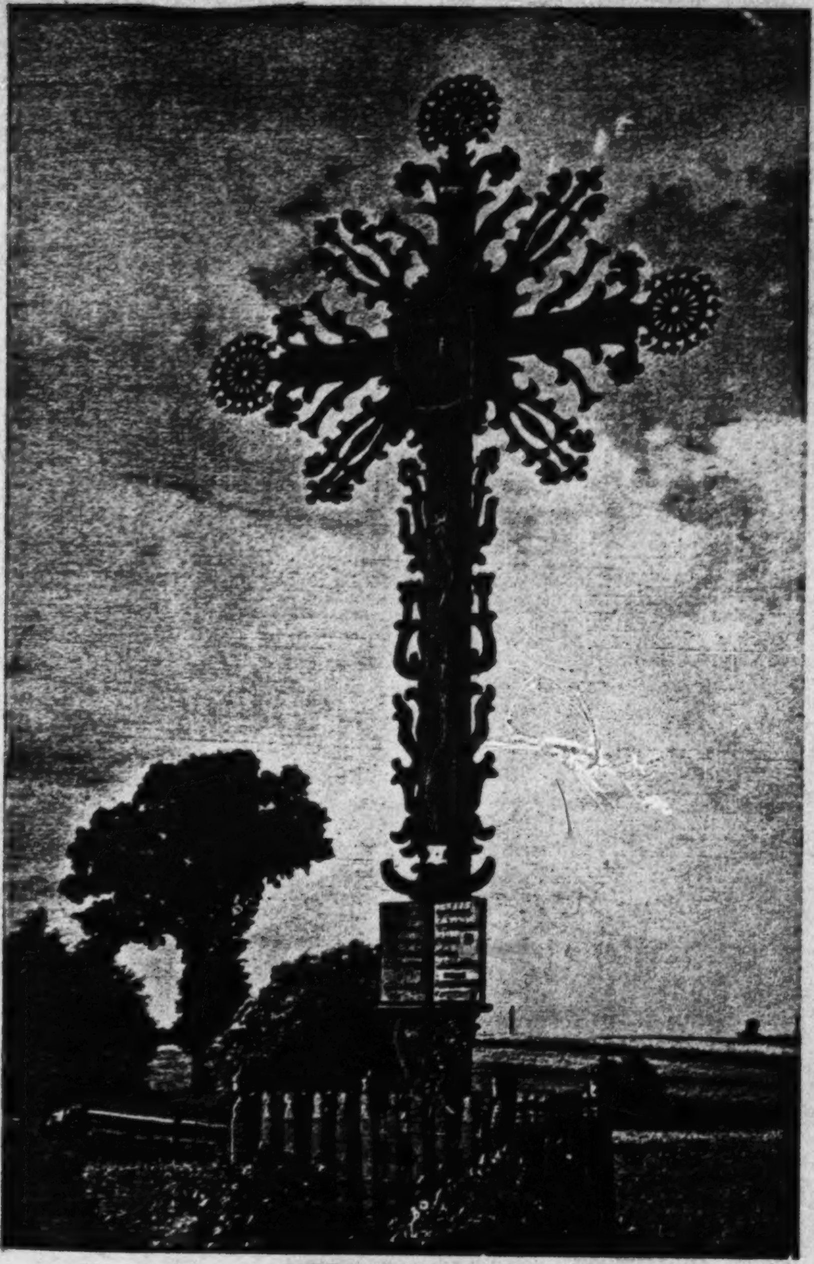
Der Glaube an eine dauernde Verbindung der abgeschiedenen Seelen mit den Lebenden, wie er sich noch in den Raudos andeutet, hat das litauische Volk jahrhundertelang tief beeindruckt. Der starke mystische Zug im Seelenleben des Litauers hielt diesen Glauben umso stärker aufrecht, als Litauen noch im 16. Jahrhundert ein völlig heidnisches Land war, dessen oberflächliche Christianisierung das Bewusstsein des Volkes selbst kaum berührt hatte. So ist auch der Reichtum an abergläubischen Motiven, den wir noch heute in Litauen finden, auf dem Boden einer alten Volksreligion erwachsen. Sie vermischen sich häufig mit ganz modernen Vorstellungen. Ihren Niederschlag aber finden sie in einer reichen Märchen- und Sagenwelt, die heute erst zum Teile durchforscht ist und sich von der westlichen jedenfalls dadurch unterscheidet, dass sie noch nicht aus der Wirklichkeit des Erlebens in den Friedhof der Literaturgeschichte überführt ist. Der Reichtum an Märchen, über den das litauische Volk verfügt, ist so gross, dass die vorhandenen Sammlungen nur ein schwaches Abbild dieser Fülle zu geben vermögen.

Bei allen Völkern steht das Märchen am Anfang jeder Dichtung, es gibt uns einen Einblick in die Kinderjahre der Menschheit. Die Märchenmotive selbst wandern, viele von ihnen stammen aus dem Orient und aus Indien (Benfey). Leider kann die nachfolgende kurze Charakteristik des litauischen Volksmärchens dem Rahmen dieser Arbeit entsprechend sich nur auf die Hervorhebung einiger besonders wesentlicher Züge beschränken. Das litauische Volksmärchen enthält weder die Fülle und die Masslosigkeit des indischen, noch den strahlenden Glanz des arabischen Märchens. Die Kärglichkeit in den äusseren Lebensbedingungen des Volkes, die Sparsamkeit der Ausdrucksmittel seiner Sprache und auch das Fehlen einer Literatur, die ihrerseits wieder auf das Volksmärchen hätte zurückwirken können — alle diese Umstände geben dem litauischen Märchen eine eigene Note. Allerdings gewinnt man aus den gedruckten Sammlungen zumeist nicht das richtige Bild, da die Aufzeichnenden das ihnen erzählte Märchen gewöhnlich nur dem Inhalte nach mit eigenen und häufig recht dürren Worten wiedergeben. Erst die Verwendung des Phonographen ermöglicht es heute, die Märchen so aufzunehmen, wie sie von den Erzählern auf dem Dorfe selbst vorgetragen werden 50). Überraschend sind oft die Märchenschlüsse, wie ich sie etwa am Schluss meiner Beschreibung der litauischen Hochzeitsbräuche wiedergegeben habe und wie sie auch in den gedruckten Märchensammlungen als Märchenschluss verschiedentlich vorkommen 51). „Lange wurde gefeiert, und ich war auch dabei. Ich ass und trank zusammen mit allen Gästen, denn ich war Koch. Als ich nach Hause gehen wollte, schenkte mir der Herr einen Wagen aus Stroh, eine Stute aus Wachs, einen Hut aus Butter, ein Kleid aus Papier und Stiefel aus Glas. Als ich durch die Stadt fuhr, fielen die Ziegen der Juden über mich her und frassen mir den Wagen auf. Ich setzte mich auf mein Pferd, um zu reiten. Mein Hinterer wurde warm, davon zerschmolz die Stute. Da kam ein Regen, der leckte mir mein Kleid ab, und ich begann zu frieren. Ich ging in eine Schenke, um mich zu wärmen. Mein Hut zerschmolz mir dabei, es blieben mir allein die Stiefel noch. Als ich aber in Tilsit über die eiserne Brücke ging, brachen sie entzwei, und ich hatte nichts mehr. Und wie ich nichts hatte, so habe ich auch jetzt nichts."

Prof. Specht sucht in der Einleitung zu seinen „Litauischen Märchen" die Quelle für diese Schlussätze in der russischen Märchenliteratur, in der sie besonders häufig vorkämen, und betont ganz allgemein die besondere Schwierigkeit, die typisch litauischen Elemente in dieser Märchenwelt zu erkennen. Da sich in Litauen der osteuropäische und der westeuropäische Kulturkreis schneiden, war das Land von jeher zahlreichen fremden geistigen Einflüssen ausgesetzt. „Man weiss nie recht, ob ein litauisches Märchen nicht einfach die Wiedergabe eines slawischen Märchens ist, oder ob nicht bei Erzählungen aus Preussisch-Litauen infolge der deutschen Schulbildung deutsche Märchen in litauischer Sprache vorliegen."

Aus vielerlei Quellen ist der Strom zusammengeflossen, der die Jahrhunderte hindurch die Märchenwelt der europäischen Völker und somit auch des litauischen beeinflusst hat. Wir wissen heute, dass ein jedes Volksmärchen ein kompliziertes Gebilde darstellt, das aus einer Reihe von einfachen und zusammengesetzten Motiven besteht, die durch die Welt wandern. Von den Motiven hat ein jedes einen festen Platz in einem bestimmten Märchentyp, aus dem es nur gelegentlich einmal in einen anderen übertragen wird. Nicht die Form also, in der ein Märchen heute erzählt wird, stellt etwas Altertümliches dar, wohl aber ragen seine einzelnen Bestandteile zumeist in ein graues Altertum hinein. Die verschlungene Form jedoch, in der sie sich uns darbieten, lehrt uns die Gesetze des volkstümlichen Geschmacks und bleibt im wesentlichen das Eigentum des Volkes, das sie schuf.

Es ist eine selbstverständliche Tatsache, dass auch das litauische Volksmärchen eine grosse Reihe uralter Motive enthält, denken wir etwa an das Brudermärchen, das, aus ägyptischer Vorzeit stammend, wohl allen Völkern bekannt ist. Sein Inhalt ist etwa folgender: Zwei Brüder wandern in die Welt. Sie trennen sich, und jeder verspricht, dem anderen bei Gefahr zu Hilfe zu kommen. Als Zeichen gilt etwa eine Pflanze, die verwelkt, ein Messer, das verrostet, oder — im litauischen Märchen — ein Becher, der sich umdreht. Aus dem Orient stammt das Motiv von den guten Ratschlägen, das in die lateinische Literatur des Mittelalters eindrang und von hier aus auch nach Litauen gekommen zu sein scheint, weiterhin das berühmte Märchenmotiv vom singenden Baum und dem sprechenden Vogel. Auch das Märchen vom Wasser des Lebens wurde schon vor Jahrtausenden in Babylon erzählt. Die Vorstellungen von den Erscheinungen und den Wanderungen der Seele, die mit dem Traumleben in Verbindung stehen, weisen bei allen Völkern grosse Ähnlichkeiten auf. Im litauischen Märchen schlüpft die Seele als Maus aus dem Munde des Schlafenden und erlebt das, was der Betreffende später als Traum empfindet. Auch eine Parallele zu der wundersamen Errettung von Moses findet sich. Kinder entrinnen durch ein



SONNENKREUZ

opp 80

gütiges Schicksal allen Gefahren und werden, wie ihnen prophezeit wurde, mächtige Herrscher.

Besonders interessant sind die Zusammenhänge mit den griechischen Märchen, erinnern wir uns etwa des Traummärchens von der verschwundenen Gattin, wie es Apulejus in Amor und Psyche erzählt. Auch das Motiv von den neidischen Schwestern und den unlösbaren Aufgaben war den Griechen schon bekannt. Besonders beliebt waren in Griechenland ferner die Tiermärchen mit ihren Verwandlungen von Menschen in Tiere. Solche Verwandlungen in Wölfe, Bären, Adler, Tauben und andere Tiere spielen auch im litauischen Märchen eine grosse Rolle. Das Lügenmärchen, das gleichfalls oft auftritt, ist ebenso griechisch-römischen Ursprungs. Es kam im 10. und 11. Jahrhundert in lateinischem Gewande durch Spielleute nach Deutschland. Oft wird die Häufung der Unmöglichkeiten zur einleitenden Märchenformel, wie sie bei den ungarischen und türkischen Märchen der Gegenwart beliebt ist. „Es war einmal, oder es war einmal nicht, es war in uralter Zeit, als man noch ins Stroh siebte, als das Kamel noch Pferdehändler, die Maus Rasierer, der Kuckuck Schneider, der Esel noch Bedienter und die Schildkröte noch Bäcker war; damals war ich nur 15 Jahre alt und schaukelte meinen Vater schon in der Wiege; damals war es . . .“ 52) usw. usw. Vergleichen wir etwa mit dieser Formel die Einleitung des scherzhaften Gerichtsurteils über den Freiwerber bei der litauischen Hochzeit, so finden wir eine überraschende Ähnlichkeit: „In einem Jahre, in jenem, in diesem, da die Katzen die Hunde schlachteten, die Hasen die Trommel schlugen, die Wölfe das Horn bliesen, die Hunde krähten, die Hähne bellten, das Reh mit der Maus tanzte, die Fische flogen, die alten Weiber die Kälber schoren, die Mädchen nicht heiraten wollten, die Burschen sie nicht mehr liebten, da es Semmeln schneite, die Kinder die ganze Nacht nicht schliefen — da hörte ein Wolf diesen Lärm . . .“ usw.53)). Das Lügenmärchen zeigt uns die Freude an Übertreibungen, die oft ins Groteske ausgemalt werden. Ihm nahe stehen die Schwänke und Narrenstreiche, wie sie im deutschen Volksmärchen vom 13.—16.

Jahrhundert gern erzählt wurden, die Geschichten von Bruder Lustig, den Wanderungen von Christus und seinen Jüngern, so wie die zahllosen Geschichten vom geprellten Teufel. Parallelen zu all diesen Märchen finden wir auch in Litauen nicht wenige, besonders das Teufelsmärchen hat hier einen dankbaren Boden gefunden und wie es scheint, sich selbständig weiter entwickelt. Auch die mittelalterlichen Heldengeschichten, wie sie die höfische Dichtung in Frankreich und Deutschland verbreitete, haben ihren Einfluss auf das litauische Volksmärchen gehabt. Hierhin gehören vor allem die Erzählungen von Unholden und Riesen, die schöne Frauen rauben, von unterirdischen Palästen, verzauberten Wäldern und Bergen und ähnliche Motive. So sehen wir, dass das litauische Märchen, wie es heute erzählt wird, viele Jahrhunderte hindurch durch Stoffe und Motive bereichert worden ist, die es von ausserhalb aufnahm und in sich verarbeitete — genau wie das deutsche Märchen, von dem es seinerseits oft befruchtet wurde. Wenn aber auch, wie wir sahen, die Märchenmotive an sich noch nicht charakteristisch für die Märchenwelt eines Volkes sind, da es nicht schwer fallen wird, überall entsprechende Parallelen zu finden, so ist doch die Bedeutung der Einzelmotive für den Gesamtschatz der Märchen der einzelnen Völker ein unleugbar verschiedener. Das litauische Volksmärchen wird beispielsweise so stark von dem Geister- und Dämonenglauben beherrscht, dass eine ganze grosse Märchensammlung von Dr. Basanavičius lediglich unter diesem Gesichtspunkt zusammengetragen werden konnte. Wie aber keine Erscheinung des Volkslebens auf Zufälligkeiten beruht, sondern stets aus der Geschichte des betreffenden Volkes zu erklären ist, so werden wir auch diese Besonderheit aus dem eingangs erwähnten Toten- und Unsterblichkeitsglauben herleiten müssen, der sich aus geschichtlichen Gründen in Litauen besonders zäh erhalten und hier seinen Niederschlag gefunden hat. Weiterhin finden wir wohl überall den Glauben an Hexen, an gute und böse Feen, jedoch kommt im Rahmen der litauischen Märchenwelt den Laumen eine besondere Bedeutung zu. Die Laumen sind zumeist böse Geister, die sich stets in der Gestalt von Frauen zeigen. Sie quälen die Menschen zur Nachtzeit als Alp, sie stehlen oder vertauschen neugeborene Kinder, sie treiben allerhand Schabernack und vor allem am Donnerstag Abend ihr Unwesen. Man darf daher nie an diesem Abend spinnen, denn dann spinnen die Laumen in der Nacht weiter und nehmen das Gesponnene mit. Sie helfen den Menschen, knüpfen diese Hilfe aber häufig an irgendeine unerfüllbare Bedingung, sodass hieraus grosser Schaden erwächst. Zuweilen helfen sie auch verlassenen Menschen und namentlich Kindern, auch gehen sie Ehen mit sterblichen Menschen ein. Sie zeigen sich dann gewöhnlich als gute Hausfrauen, bis sie bei irgendeiner Unvorsichtigkeit des Mannes plötzlich verschwinden, aber doch noch regelmässig unsichtbar zurückkommen, um für ihre verlassenen Kinder zu sorgen. Genau so lebendig wie die Laumen-Märchen sind noch heute im litauischen Volke die Erzählungen vom Aitvaras, einem geflügelten Drachen, der den Bauern Korn ins Haus trägt und sie reich macht. Das Aitvaras-Motiv hat eine ganze Literatur hervorgerufen, da es auch in den Märchen der übrigen Ostseevölker eine grosse Rolle spielt (lettisch: pukkis, estnisch: puuk neben anderen Bezeichnungen[54]).

Der Aitvaras, der in Schamaiten unter dem Namen Kaukas bekannt ist, fliegt vor allem nachts in Gestalt einer feurigen Schlange heulend durch die Luft und verschwindet gewöhnlich im Schornstein des Bauern, dem er Reichtum bringt. Der Besitzer eines Aitvaras hat diesen Dämon mit Milch und weissem Brot zu ernähren. Man kann den Aitvaras auch bei den Deutschen in Riga kaufen, älter ist aber wohl das Motiv, wonach er aus einem Ei entsteht, das von einem schwarzen 7 Jahre alten Hahn ausgebrütet wird. Der Aitvaras leistet seinem Besitzer vielfältige Dienste, indem er sein Vieh schützt, seine Felder hütet, und ihm anderswo gestohlenes Gut zuträgt, das er zunächst verschluckt und dann ausspeit. Dieses Diebesgut bringt jedoch keinen Schaden, sondern gedeiht so gut, dass es den Neid aller Nachbarn erregt; noch heute sagt man von einem plötzlich reich gewordenen Bauern in Litauen, dass er einen Aitvaras besitze. Man kann den Dämon auch zwingen, seine Beute fallen zu lassen und das Haus seines Herrn zu verbrennen, indem man die Hosen herunterlässt bzw. den Rock auszieht und ihm das nackte Hinterteil zeigt.

Auch für das Märchen vom Aitvaras lassen sich mancherlei Parallelen bei anderen, vor allem den nordischen Völkern, anführen, im slawischen Märchenschatz dagegen spielt es nur eine untergeordnete Rolle. Auf den litauischen Mythos gehen jene zahlreichen Märchen zurück, in denen ein Jäger mit einer roten Mütze hinter dem Teufel herjagt: es ist Perkunas, der den Menschen wohlgesinnt ist und sie belohnt, wenn sie ihm Hilfe leisten. Der alte litauische Schlangenkult dagegen, der aus früheren Jahrhunderten vielfach bezeugt ist, hat das litauische Märchen nur wenig beeinflusst. Allerdings erscheint er in einem der schönsten und farbenprächtigsten Märchen von „Eglė, der Schlangenkönigin", jedoch hat hierfür schon Koncewicz eine russische Parallele geliefert, sodass die Frage der Entlehnung offen bleibt[35]). Eine besondere Vorliebe hat der Litauer für Tiermärchen, die oft in Form einer belehrenden Fabel erzählt werden. Sie verraten die gleiche scharfe Beobachtungsgabe der Umwelt, die wir schon aus den Dainos kennen lernten. Wenngleich es dahingestellt bleiben mag, was von diesen Tiermärchen aus dem Pantschatantra, von Phädrus, Aesop oder gar Lafontaine stammen mag, was aus Deutschland entlehnt ist, und was davon als uralter arischer Besitz anzusehen ist, so tragen doch viele dieser Märchen und Fabeln unverkennbar litauisches Kolorit. Mit den ländlichen und einfachen Lebensbedingungen des Volkes und dem Vorhandensein einer fremdstämmigen Oberschicht hängt es ferner zusammen, dass das bäuerliche Leben in all seinen Formen im litauischen Märchen die Hauptrolle spielt. Der Jude als betrogener Betrüger, der Zigeuner, der mit Pferden handelt und seinerseits wieder den Juden betrügt, sind die beliebtesten Figuren einer märchenhaften Schwankliteratur. Der polnische Gutsherr (Ponas), der über dem Bauern steht, wird gleichfalls stets als der Unterlegene geschildert, seine Ränke missglücken, und oft gelingt es dem Burschen durch seine Klugheit oder ein gutes Schicksal, selbst in diesen Stand aufzusteigen und

Reichtum zu erwerben. Unter der äusseren Schale solcher Erzählungen, die häufig eine ganz schlichte Form haben, verbergen sich vielfach einfache tiefe Wahrheiten, der Wunsch nach einem gerechten Ausgleich des Schicksals und die gleiche Sehnsucht nach dem Hellen und Strahlenden, die auch die litauischen Dainos durchflutet. Sehr selten werden geistliche und christliche Stoffe in den Märchen behandelt. Sie bilden einen dankbaren Stoff der litauischen Sagenwelt.

Märchen und Sage laufen in den litauischen Volksüberlieferungen häufig durcheinander. Betrachten wir diejenigen Sagen, die mit einem Ort oder einer Person verbunden und der ernsten Wirklichkeit zugeneigt sind, so finden wir auch hier noch manches, was als selbständiges Sagengut im Volke fortlebt — Erinnerungen an alte ruhmreiche Zeiten des Wunders und der Geheimnisse, die die Burgberge des Landes (piliakalnai) umweben und mit den Namen seiner Städte verknüpft sind. Aus solchem Sagengut schöpfte der litauische Dichter Krėvė-Mickevičius den Stoff zu den Heldenerzählungen seines Werkes vom Lande Dainava. Allerdings dürfen wir den Reichtum Litauens an historischen Sagen nicht mit dem der westlichen Völker vergleichen: die Fantasie des litauischen Volkes fand zu wenig Anknüpfungspunkte dafür in einem Lande, das an alten Ruinen, Schlössern, Mauern und sonstigen von Menschenhand geformten Erinnerungen der Vergangenheit ja arm ist. Die Sage von der Gründung von Vilnius, die Sage, welche die Liebe des letzten Jagellonenkönigs Sigismund Augusts zu Barbara Radziwill zum Stoff hat, die Sage endlich von der verzauberten Königin Bona, die im Schlosse der Kauener Burg mit ihrem schlafenden Heere auf den Tag wartet, an dem sie das Reich zu neuer Herrlichkeit führen wird, alle diese sagenhaften Überlieferungen entstammen sichtlich einer späteren Zeit. Sie sind mit jenen grossen Bauten des 16. Jahrhunderts verbunden, die auf das einfache Volk, das bis dahin nur den schlichten Holzbau kannte, einen überwältigenden Eindruck machen mussten. So wurden diese Städte und Burgen mit einem reichen Sagenkranze umwunden. Auch die Erzählung vom verzauberten Schatz von Trakai gehört hierher. Die poetische Sage von Birute dagegen, die im Heiligtum des Perkunas zu Palanga das Feuer als Vestalin hütete und von König Kęstutis zur Gemahlin erhoben wurde, geht auf Berichte mittelalterlicher Chronisten zurück. Die Sagen, die sich um den Rambynas, den heiligen Berg an der Memel, schlingen, weisen sichtlich auf heidnische Zeiten.

Neben solchen Sagen allgemeinerer Bedeutung gibt es eine grosse Reihe von anderen, die über den engen Bezirk ihrer Entstehung nicht hinausdrangen. Gerade sie sind noch heute am lebendigsten. So ist fast mit jedem der litauischen Burgberge eine Sage verbunden, die von versunkenen Schätzen und geheimnisvollen Rittern zu erzählen weiss. Andere wieder knüpfen an jene grossen Findlingssteine an, deren Erklärung das Volk sich gleichfalls nicht zu deuten vermochte. Diese Sagen sind mit manchen märchenhaften Elementen verbunden. Damit schliesst sich der Kreis, der uns vom Märchen zur Sage und von der Sage zurück zum Märchen führte, und es bleibt uns nur noch die Aufgabe, ein letztes Gebiet der litauischen Volksliteratur zu betreten, das, obwohl etwas abseits gelegen, dennoch wie kein zweites geeignet erscheint, uns einen Blick in eine besondere Sphäre bäuerlichen Denkens und bäuerlicher Lebensauffassung zu gewähren. Es ist die Welt der litauischen Sprichwörter, Redensarten und Rätsel.

3. SPRICHWÖRTER UND REDENSARTEN

Das litauische Volk verfügt über einen grossen Schatz von Sprichwörtern und Redensarten, aus denen ein aufmerksamer Verstand und ein sehr gesunder Mutterwitz spricht, zuweilen Humor, zuweilen auch sehr scharfe Satire. Von Geschlecht zu Geschlecht hat sich dieser Schatz altertümlicher und teilweise hausbackener Bauernweisheiten vererbt, die noch heute auf dem Lande das tägliche Gespräch würzen. Auch die Sprache, die im Munde des Gebildeten durch das Streben nach Korrektheit manches von ihrer Bildhaftigkeit und Kraft eingebüsst hat, erscheint hier von einer völlig neuen Seite. Sie sprüht und funkelt in Bildern und Vergleichen, und hinter manchem ihrer Worte verbirgt sich der Schalk. Die Prägnanz des Ausdruckes, ihr grösster Vorzug, macht teilweise allerdings eine wörtliche Übertragung unmöglich. Immerhin bleibt noch genug. Sämtliche Bilder und Vergleiche sind dem Bauernleben entnommen und geben dem Hörer oft einen unmittelbaren Einblick in das Leben und die Anschauungen des Volkes. Im Zentrum der Betrachtung stehen die Faktoren, die dem Bauern im sozialen Leben als problematisch erscheinen — die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die Familie, das Verhältnis zum Nachbarn, das Verhältnis von Herr und Knecht. Aus diesem Rahmen erwächst die Betrachtung der Einzelprobleme in all ihrer Mannigfaltigkeit — das menschliche Schicksal, Gott und Teufel, die Natur und ihre Geschöpfe, die Arbeit und vor allem die Eigenschaften des menschlichen Charakters. Natürlich ist die in den Sprichwörtern enthaltene Moral cum grano salis zu verstehen, denn wie in allen Ländern besagen auch in Litauen häufig zwei Sprichwörter genau das Gegenteil voneinander. — Weiterhin können nicht alle Sprichwörter die gleiche Bedeutung beanspruchen. Nicht wenige stellen Überreste früherer Meinungen und Bräuche dar. Andere wieder beruhen auf abergläubischen oder magischen Vorstellungen. „Auch kann man nicht immer den wirklichen Sinn des Sprichwortes erfassen oder seinen Ursprung finden, da es, von Mund zu Mund, von einer Generation zur anderen übergehend, häufig entstellt wird“ 56).

Noch schwieriger ist wohl die Frage des Ursprungs der Sprichwörter zu lösen, das hochinteressante Problem ihres Überganges aus dem Sprachschatz eines Volkes in den eines anderen. Für Litauen kommen wie bei den Märchen Einflüsse aus der slawischen wie aus der germanischen Kulturwelt in Frage. So trägt eine ganze Reihe von Sprichwörtern unverkennbar deutsche Färbung. Andere wieder mögen bei verschiedenen Völkern selbständig, jedoch unter ähnlichen sozialen Bedingungen entstanden sein, sodass sich hieraus der Gleichklang erklärt. Bei der ungeheuren Fülle des Materials wird die Untersuchung dieser hier nur angedeuteten Probleme Spezialgelehrten überlassen bleiben müssen. Die nachfolgend angeführten Sprichwörter entstammen teilweise gedruckten Sammlungen [57]), teilweise habe ich sie selbst auf dem Lande gehört.

Für die Wahrheit wirst du kein Nachtquartier bekommen.

*

Wer das Kind an der Hand fasst, fasst der Mutter ans Herz.

*

Gib dem Ferkel, wenn es grunzt, und dem Kind, wenn es weint, so ziehst du eine gute Sau und ein schlechtes Kind gross.

*

Kleine Kinder zerreissen den Schoss, grosse Kinder das Herz.

*

Gute Worte kosten nicht mehr als schlechte.

*

Schwarze Hände ernähren die Welt.

*

Gott gab Kinder, Gott wird auch den Kindern geben.

*

Aus dem Mund fliegt das Wort wie ein Sperling und kehrt als Ochse zurück.

*

Der eine pflügt, der andere säet, aber wer ernten wird, weiss keiner von ihnen.

*

Ein grosser Dieb wird auch von den Herren geehrt.

*

In einer fremden Tasche mögen alle gern zählen.

Wer auf dem Markt lobt nicht seinen Ochsen?

*

Den Armen fragt niemand nach der Wahrheit.

*

Die Not hat keine Zähne, und doch frisst sie den Menschen auf.

*

Du sollst den Tag nicht vor dem Abend loben — und das Mädchen nicht vor dem Morgen.

*

In der Kirche mit Flügelchen, zu Hause mit Kratznägelchen.

*

Die Frau ist kein Ärmel — du wirst sie nicht umdrehen.

*

Den Hund wirst du nicht überbellen, die Frau nicht überreden.

*

Lass das Schwein nicht zu den Kartoffeln, lass die Frau nicht ans Geld.

*

Ist die Frau aus dem Wagen, geht's leichter.

*

Wenn du einen Mann heiraten willst, mach dir drei Säcke Geduld.

*

Eine fremde Kuh zu melken ist leicht, aber versuch einmal sie zu füttern.

*

Nicht der ist glücklich, der die Kuh bei den Hörnern hält, sondern der, der sie melkt.

*

Wer wird dem Hund den Schwanz heben, wenn er es nicht selbst tut? (Gilt für den Prahler.)

*

Im eigenen Hofe ist auch der Hahn frech.

*

Führe den Ziegenbock nicht in den Garten — er wird schon von selbst hineinspringen.

*

Ehe du nicht über den Fluss gesprungen bist, sag nicht: hopp!

*

Schnell wie der Zigeuner zur Arbeit.

*

Den Sperling wird auch die Nachtigall nicht zum Singen bringen.

*

Auch der Hase würde den Fuchs nicht fürchten, wenn er Wolfsklauen hätte.

*

Eine kleine Schlange bringt auch einen grossen Ochsen um.

*

Ein geliehenes Pferd fällt auch auf ebenem Wege.

*

Das Schwein stinkt draussen, aber auf dem Tisch duftet es.

*

Vor dem Wolf lief er fort, auf den Bären fiel er.

*

Wer nach jedem bellenden Hund werfen will, braucht viele Steine.

*

Im Sack wirst du keine Nadel verstecken, im Sieb wirst du die Sonne nicht fangen.

*

Mit der Lüge kommst du weit — aber nicht nach Hause zurück.

*

Nicht alle sind Diebe, welche die Hunde anbellen.

*

Wenn du den Teufel in den Wagen nimmst, musst du ihn auch nach Hause fahren.

*

Fordere einen Dummkopf nicht zum Fischen auf — er wird doch nur Frösche fangen.

*

Man muss einen langen Löffel haben, wenn man mit dem Teufel aus einer Schüssel essen will.

*

Er betet zu Gott, aber den Teufel hält er am Schwanz.

*

Mit dem Schwanz des Teufels brennt er Gott eine Kerze an.

*

Ein Teufel macht noch keine Hölle.

*

Wer verliebt ist, meint, dass die andern blind sind.

*

Ein böses Wort hören alle.

*

Die Hände der Mutter sind weich, aber ihre Tränen schwer.

*

Den Lebenden treibt man ins Grab, aber wenn er gestorben ist, hebt man ihn in den Himmel.

*

Eigene Tränen sind bitter, fremde nur nass.

*

Einem guten Menschen ist auch der Dieb ein Gast.

*

Auch ein kleiner Stumpf wirft einen grossen Wagen um.

*

Eine Not — keine Not, zwei, drei fressen den Menschen auf.

*

Im Winter ist der Ofen ein Bruder, im Sommer — Lehm.

*

Der Herbst macht uns alle zu Herren.

4. VOLKSRÄTSEL

Den Sprichwörtern und Redensarten an geistigem Gehalt ebenbürtig sind die litauischen Rätsel. Auch sie verbinden eine scharfe Beobachtungsgabe mit grossem Phantasiereichtum und gehören in ihrer Kürze und Geschlossenheit mit zu den eigenartigsten Schöpfungen einer bäuerlichen Kultur. Das Rätsel führt uns gleich dem Märchen in die Kinderjahre der Menschheit zurück, es enthält den Niederschlag uralten Denkens. Kein geringerer als Bielenstein hat aus der ausserordentlichen Ähnlichkeit der litauischen mit den lettischen Rätseln die Folgerung gezogen, „dass die beiderseitigen Rätsel aus einer Periode stammen, wo Letten und Litauer noch eine Sprache redeten und ein Volk waren“ 58)., und uns über den mythologischen Inhalt einer Reihe von Rätseln überraschende Aufklärung gegeben. In diesem Zusammenhange sei nur so viel bemerkt, dass die Rätsel beider Völker kennzeichnend für eine Geisteshaltung sind, die wir — so eigenartig sie auch den Städter unserer Tage berühren mag — auch jetzt noch in solchen Gegenden Deutschlands antreffen, die abseits von den grossen Verkehrsstrassen liegen; denken wir etwa an Volksrätsel, wie sie noch heute im bayrischen Wald lebendig sind und dort von der Brautmutter dem Brautweiser aufgegeben werden: Zwei lange Eltern und viele kurze Kinder (die Leiter). Oder: Es sind neun Jungfern, sie liegen alle in einer einzigen Bettstatt, alle in der Mitte, keine am Ende (ein neunspeichiges Spinnrad). Wir haben hier eine Kulturstufe vor uns, in welcher der Bauer geistig noch ganz aus eigenem schöpft. So gilt das meiste, was über die litauischen Sprichwörter und Redensarten gesagt wurde, auch von den Rätseln. Die ganze Natur lebt in ihnen, jedes Ding, jeder Gegenstand wird von ihnen ergriffen, in eine höhere Sphäre erhoben und nimmt an dem menschlichen Leben teil. Kraft und Kühnheit des Vergleiches überraschen oft. Auch in die Dainos spielt die Freude des Litauers an solchen Rätseln hinein, denken wir etwa an das schöne durch Rhesa bekannte Lied, in dem das Mädchen von der Schwiegermutter ausgesandt wird, um „Wintermai und Sommerschnee“ zu holen. In anderen Liedern, die in Dialogform gehalten sind, werden mehrere Rätsel miteinander verbunden, wobei auf die Frage der ersten Strophe die Auflösung in der zweiten erfolgt.

Die nachfolgenden Beispiele sind der Sammlung von Krėvė-Mickevičius enthommen, der sie in den Kirchspielen Alytus, Merkinė und Kabeliai in den Jahren 1909 bis 1925 aus dem Munde des Volkes aufgezeichnet hat 50).

Es läuft, es spricht, es bleibt nicht stehen und trotzdem liegt es. (Der Fluss.)

*

Draussen geboren, draussen gewachsen, kommt es nach Hause zum Schlafen. (Das Getreide.)

*

Am Tage trägt es Knochen, in der Nacht gafft es umher. (Die Schuhe.)

*

Wenn es weint, freuen sich alle und heben die Füsse. (Die Geige.)

*

Es kam ein Vogel geflogen ohne Flügel, er setzte sich auf einen Baum ohne Äste. (Der Schnee.)

*

Eine junge Frau in der Stube, die Zöpfe im Freien. (Die Mohrrübe.)

*

Es stehen zwei Säulen, auf den Säulen ein Bienenstock, auf dem Bienenstock ein Ei, auf dem Ei ein Wald. (Der Mensch.)

*

Es läuft ohne Füsse, es schreit ohne Kehle. (Das Wagenrad.)

*

Eine eiserne Stute, das Schwänzchen aus Hanf. (Die Nähnadel.)

*

Zehn Männer stopfen einen Sack. (Finger und Mund.)

*

Die Familie isst, der Tisch jammert. (Die Sau.)

*

Es hat Beine, aber es geht nicht, es hat Federn, aber es fliegt nicht, es hat Stroh, aber es frisst nicht, es hat eine Seele, aber nicht immer. (Das Bett.)

*

Was ist härter als Stahl? (Die Schnauze.)

*

Ich keimte, gekeimt wurde ich gross; gross geworden ward ich ein Mädchen und aus dem Mädchen eine junge Frau, aus der jungen Frau eine alte. Alt geworden bekam ich Augen, und aus den Augen kroch ich selber heraus. (Der Mohn.)

*

Es kommt ein feiner Herr mit einem roten Jäckchen: treib' die Hühner weg, vor den Hunden hab ich nicht Angst. (Der Regenwurm.)

*

Wer ist in der Kirche nicht demütig? (Die Fliege.)

*

Einmal höher als das Dach, einmal kleiner als die Maus, grün wie Gras, süss wie Honig. (Die Birne.)

*

Wenn es singt, dann höre ich nicht, wenn es schweigt, kann ich nicht schlafen. (Das Glück.)

*

Wer ist lieber als Vater und Mutter? (Der Schlaf.)

*

Alle kaufen ihn, aber niemand will ihn. (Der Sarg.)

*

Mitten im Felde kocht ein schwarzer Topf. (Der Ameisenhaufen.)

*

Die Füsse aus Stein, der Rumpf aus Holz, die Mütze aus Stroh, die Augen aus Glas, und auf der Mütze sitzt ein Alter und raucht die Pfeife. (Das Haus.)

*

Der Vater ist noch nicht geboren, der Sohn langt schon nach dem Himmel. (Das Feuer und der Rauch.)

*

Zwei Schwesterlein kommen über einen Hügel nicht zusammen. (Die Augen.)

*

Kein Gebüsch, aber mit Blättern, kein Hemd, aber zusammengenäht, kein Mensch, aber es spricht. (Das Buch.)

*

Ohne Bleistift, ohne Hände, malt er Blumen auf das Fenster. (Der Frost.)

*

Ein schwarzer Teufel sitzt auf einem goldenen Sessel. (Der Kessel auf dem Feuer.)

*

Durchschlägst du Eis, findest du Silber, durchschlägst du das Silber, findest du Gold. (Das Ei.)

*

KREUZE AM ABEND

opp 96

Fünf Ställe, eine Tür. (Der Handschuh.)

*

Sommer im Pelz — Winter ohne Pelz. (Die Erbse.)

*

Weder Beine noch Hände, den Baum erklettert es doch. (Der Hopfen.)

*

Es geht durchs Feuer — es brennt nicht; es geht durchs Wasser — es ertrinkt nicht; es geht übers Stroh — es raschelt nicht. (Der Schatten.)

*

Rotes Röckchen, grünes Mützchen. (Die Mohrrübe.)

*

Ein kleines Mütterchen bekleidet die ganze Welt. (Die Nadel.)

*

Schönes Fass ohne Reifen. (Das Ei.)

*

Im Walde geboren, dort aufgewachsen, kam es nach Hause und wurde heilig. (Das Kreuz.)

*

Ohne Seele, ohne Atem, sagt es die Wahrheit. (Die Uhr.)

*

Wer ist nach dem Tode rot? (Der Krebs.)

*

Ein blindes Täubchen flattert durch die ganze Welt. (Der Brief.)

*

Ein einfüssiges Frauchen hat 1000 Kleider. (Der Kohlkopf.)

5. ZUR LITAUISCHEN FOLKLORISTIK

Wir können das vorliegende Kapitel nicht abschliessen, ohne nicht einen Blick auf die volkskundliche Forschung selbst geworfen zu haben, deren Ergebnisse hier eine kurze im wesentlichen von künstlerischen Gesichtspunkten ausgehende Darstellung fanden. Der Beginn dieser Forschung liegt etwa hundert Jahre zurück, als man mit der Aufzeichnung von Liedern, Märchen, Sprichwörtern und anderen Texten begann. Heute umfassen allein die gedruckten Sammlungen 12 000 Volkslieder mit 3000 Melodien, dazu gegen 4000 Märchen und Volkserzählungen und tausende von kleineren Stücken. Von besonderer Wichtigkeit, vor allem für den Beginn der wissenschaftlichen Erforschung der litauischen Volksdichtung, wurde die deutsche Wissenschaft. Zunächst war es die Sprachwissenschaft, die litauische Lieder, Märchen, Sprichwörter u. a. in ihren Bereich zog, später wird die Erforschung der litauischen Volksliteratur zu einem besonderen wissenschaftlichen Gebiet, das allerdings bis in die jüngste Zeit in gewisser Abhängigkeit von der Sprachwissenschaft steht. Namen wie Schleicher, Bezzenberger, Geitler, Brugmann, Leskien, Chr. Bartsch, Passarge, Zweck, Sauerwein, Gisevius, Tetzner, Scheu und viele andere sind aus der Entwicklung dieser Wissenschaft nicht wegzudenken. Die Veröffentlichungen der vor dem Weltkriege bestehenden „Litauischen Literarischen Gesellschaft“ enthalten auf allen Gebieten der litauischen Volkskunde wertvollste Ergebnisse und Anregungen, zumal die Gesellschaft ihr Organ auch nichtdeutschen Forschern zur Verfügung stellte. Schwächer ist der Anteil anderer Völker, wenngleich auch hier für die Folkloristik wichtige Namen zu nennen sind wie Fortunatow, Boudouin de Courtenay und in neuerer Zeit der finnische Professor Niemi.

Ungefähr gleichzeitig — zu Beginn des 19. Jahrhunderts — wird die Forschung in Litauen selbst aufgenommen. Auch hier entstehen umfangreiche Sammlungen von Liedern, Märchen, Sprichwörtern, es seien nur die Namen Stanewicz (1828), Daukantas (1846), Valančius, Jonas und Antanas Juškevičius, Sabaliauskas, Basanavičius, Volteris neben vielen anderen erwähnt, die zugleich auch auf dem Gebiete der reinen Forschung arbeiteten und die wissenschaftliche Literatur um zahlreiche folkloristische Untersuchungen bereicherten.

Nach Gründung der Litauischen Universität wurde die Forschung zunächst von der Humanistischen Fakultät aufgenommen, die sie 1930 einer besonderen „Kommission für Volksdichtung" übertrug. Sowohl die Veröffentlichungen der Fakultät in ihrem Organ „Tauta ir Žodis" (Volk und Wort), dessen 7. und letzter Band 1931 erschien, wie diejenigen der Kommission, deren Forschungen in insgesamt 10 Bänden niedergelegt sind („Mūsų Tautosaka" — Unsere Volksdichtung), enthalten reiches und wertvolles Material. Wichtig für die Märchenforschung ist vor allem Bd. 9. Eine weitere Kommission wurde mit der Erforschung der Volkslied-Melodien beauftragt.

Im Jahre 1935 trat anstelle der bisherigen Kommissionen das „Lietuvių Tautosakos Archyvas" (Litauisches Archiv für Volksdichtung) als selbständiges von der Universität losgelöstes Forschungsinstitut. Die Veröffentlichungen des Archivs erscheinen unter dem Titel „Tautosakos Darbai" (Arbeiten auf dem Gebiete der Volksdichtung, bisher 3 Bände). Für die Märchenforschung grundlegend ist Bd. II, der einen „Katalog der Motive der litauischen erzählenden Volksdichtung" in litauischer und englischer Sprache von J. Balys mit insgesamt 3912 Nummern enthält.

Zu Beginn des Jahres 1938 beliefen sich die Sammlungen des Archivs auf 112 000 Texte von Volksliedern mit rund 13 000 Melodien, 21 000 Volkserzählungen, 49 000 Sprichwörter und Redensarten, 34 000 Rätsel, 55 000 Texte aus dem Gebiete des Aberglaubens und eine grosse Anzahl anderer Stücke, insgesamt 305 000. Zu diesen kommen noch die grösstenteils vor dem Weltkriege entstandenen Sammlungen der „Litauischen Wissenschaftlichen Gesellschaft" (Lietuvių Mokslo Draugija) in Vilnius mit etwa 10 000 Liedern und gegen 4000 Märchen und anderen Volkserzählungen.

Es ist also ein ungeheures Material, das heute schon zur Verfügung steht. Für die weitere Forschung wird es in der Hauptsache auf die Sammlung von Varianten ankommen **). Zur Arbeit des volkskundlichen Archivs sei noch bemerkt, dass die Texte und Melodien heute nicht nur zu Papier gebracht, sondern auch in den Phonographen gesungen und gesprochen werden. Die Anzahl der in dieser Form fixierten Melodien und Texte beläuft sich gegenwärtig auf über 6000.

Von den litauischen Gelehrten, die in den letzten beiden Jahrzehnten auf dem Gebiete der Folkloristik hervorgetreten sind, sind vor allem die Professoren Krėvė-Mickevičius, Balys Sruoga, Mykolas Biržiška und Dr. Jonas Balys zu nennen. Zur Erkenntnis der Melodien der litauischen Volkslieder lieferte Prof. T. Brazys wichtige Beiträge. Das starke Interesse, das in Litauen heute für die Sammlung und Erforschung der Volksliteratur besteht, drückt sich auch in der grossen Anzahl der freiwilligen Mitarbeiter aus, die sich in allen Kreisen der Bevölkerung zur Verfügung gestellt haben.

(P.100 is blank)

DRITTES KAPITEL

DIE VOLKSKUNST

A. DER LÄNDLICHE BAUSTIL

1. DAS BAUERNHAUS

Im vorhergehenden Kapitel wurde gezeigt, wie der Kunstwille und die künstlerische Begabung des litauischen Volkes sich in seinen Liedern, in Sagen, Märchen, Sprichwörtern und Rätseln äussert. Darstellungskraft und Formwille offenbaren sich aber nicht weniger stark in der eigenartigen Verarbeitung und bildnerischen Gestaltung solcher Materialien, die zu den ursprünglichsten des menschlichen Lebens gehören, denken wir hier an die Motive der bäuerlichen Webekunst oder an die Holzschnitzkunst in allen ihren Verzweigungen.

Die litauische Holzschnitzkunst ist aus einer unbekannten aber seelisch reichen Vorzeit herausgewachsen. Noch heute steht das holzgebaute Wohnhaus des Bauern neben der Holzkirche und dem hölzernen Glockenturm in den Dörfern des Landes. An Kreuzwegen und auf den Friedhöfen ragen die alten Kreuze empor, mit ihren reichen Ornamenten und Schmuckmotiven, mit ihren holzgeschnitzten Heiligenfiguren. Auch hier treffen wir auf die gleichen Elemente ästhetischer, rhythmischer und mystischer Natur, aus denen alles künstlerische Empfinden seinen Ursprung herleitet. Ehe wir jedoch zu den einzelnen Gebieten dieser Kunst übergehen, müssen wir einen kurzen Blick auf das litauische Bauernhaus und die litauische Dorfkirche werfen.

Gleich zu Beginn sei bemerkt, dass gerade auf das Bauernhaus und seine Form die verschiedensten Einflüsse zu wirken pflegen, in erster Linie geografische, weiterhin vor allem die allgemeine wirtschaftliche Lage und die Kultur des Landes. Jede wirtschaftliche Umwälzung berührt auch die Hausform, und an ihnen hat es auch in Litauen nicht gefehlt. So weisen die gegenwärtigen Haustypen in diesem Lande auf eine relativ junge Entwicklung hin. Von der Gegenwart den Faden nach rückwärts zu verfolgen, würde in diesem Zusammenhange zu weit führen; so seien nur kurz einige Gedanken wiederholt, die Prof. H. Naumann in seiner „Deutschen Volkskunde“ etwa folgendermassen formuliert: Ureuropa kannte zwei Hausformen, den steinernen Rundbau in den südlichen und mittleren Gegenden und den Holzbau im Norden und Osten. Beide Formen waren materialbedingt. Der grössere Waldreichtum des Ostens lieferte das Baumaterial genau so wie der steinerne Boden der waldärmeren Gegenden im südlichen Europa. „Das Holzhaus reicht noch unmittelbar in den Wald, das Steinhaus zeugt von glühender Sonne, vor der es bessere Kühlung bietet. Das rechteckige Holzhaus ward hauptsächlich mit zu dem Zweck aufgeführt, den Herd in einem geschützten Raum einzufangen und einen Ort der Wärme zu schaffen“ [1]). So ist das Herd- oder Rauchhaus der älteste Typ des Holzhauses überhaupt. Zwangsläufig entwickelte es sich zum Vorhallenhaus. Da der Rauchabzug nur unvollkommen durch das Dach erfolgte, sah man sich veranlasst, eine Vorhalle zu konstruieren, in der man Luft schöpfen konnte.

Wenn allerdings noch im Jahre 1413 Długosz das schamaitische Haus als Rauchhaus beschreibt, in dem Mensch und Vieh zusammenlebten, ist diese Darstellung sichtlich tendenziös, denn die wenig älteren sogenannten „Inventarien“ erwähnen schon alle Gebäude des heutigen litauischen Bauerngehöftes, und zwar sämtlich mit eigenen litauischen Bezeichnungen, obwohl die „Inventarien“ in weissrussischer oder polnischer Sprache abgefasst sind. Wo unter besonders ärmlichen Verhältnissen Mensch und Vieh unter einem Dache zusammenwohnten, war jedenfalls der Stall durch eine Querwand von der menschlichen Behausung getrennt. Auch die Pirtis, das litauische Dampfbad, ist, im Gegensatz zu Weissrussland, schon im 16. Jahrhundert als besonderes Gebäude im Rahmen des litauischen Bauernhauses bezeugt [3]).

Im Gegensatz zum Fachwerkbau kennt das litauische Gehöft nur den Blockverband, den der Holzreichtum des Landes gestattete. Das Dach besteht zumeist aus Stroh, seltener aus Schindeln. Die Wände werden in der bekannten Weise des Schurzholzbaus (Gehrsassbau) aus langen Balken zusammengefügt. Genau so sind die Zwischenwände gebildet. Türen und Fenster werden angefertigt, indem man Stücke der Rundhölzer ausschneidet und die Reststücke in seitlich vom Fenster aufgestellte Gewände einlocht. „Es ist dies die überall im Blockbau auftretende Werkform, wie sie sich aus dem Wesen des Holzes ergibt" [2]).

Das ländliche Gehöft, wie es heute für Litauen typisch ist, ist in verschiedenen Einzelgebäuden um einen Hof gruppiert. Der Stall liegt rechtwinklig zum Wohnhause, dem Wohnhause gegenüber liegt die grosse Scheune, und an der vierten Seite des Rechtecks befindet sich die Klete (lit. klėtis), die Schatzkammer des Bauern, in der er seine beste Habe aufbewahrt, und in der sich auch ein Schlafraum befindet. Ihre Fenster sind der Sicherheit wegen ausserordentlich klein. Vor dem Eingang befindet sich eine säulengetragene zumeist schön verzierte Vorlaube, zu der einige Stufen emporführen [4]).

Wir müssen bei diesem bemerkenswertesten Gebäude des litauischen Gehöftes ein wenig verweilen, denn wir haben hier anscheinend den Urtyp des litauischen Hauses vor uns, von dem schon Caspar Hennenberger 1595 in seiner Beschreibung der auf preussischem Boden lebenden Litauer berichtet: „Das haus darinnen sie alle essen heist das Schwartzhaus / vnd ist in der wahrheit vom Rauch vnd Rusz schwartz genug. Darneben hat ein jeglich par Ehegatten ein sönderliches heuszlein / das heist man ein Kleidt / (Klete) ist von rundem holtz gesatzt / vnten hats wie ein nidriges Kellerlein / oben darauff wie eine Kamer ohne Fenster / nur eine Thür / da sie hinein gehen / . . ."[5]). Die heutige litauische Klete, die in ihrer einfachsten Form nur einen kleinen viereckigen Raum enthält, manchmal quadratisch, manchmal rechteckig, trägt ein Strohdach, dessen First parallel zur Längsachse verläuft, zuweilen jedoch auch senkrecht zu ihr steht und dann die Dachflächen nach vorn und hinten abfallen lässt anstatt nach rechts und links. „So steht diese seltsame Kornkammer mit dem unverkennbaren Grundriss eines kleinen altgriechischen Tempels der frühesten Zeit da"[6]).

Die Entwicklung ging nun vermutlich dahin, dass sich mit der Steigerung der Bedürfnisse aus den Formen der alten Klete heraus das Wohnhaus entwickelte, während die Klete selbst ihre heutige Bestimmung erhielt. Dass das litauische Bauernhaus, wie es später wurde, in sich alle konstruktiven Elemente der alten Klete enthält, weist Galaunė an Hand des von Tumas beschriebenen schamaitischen „numas" (Hauses) nach[7]), und auch Prof. Naumann macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam, wenn er schreibt: „Löst man des Bauernhauses Flügelräume rechts und links von seinem Mittelteile ab, sodass nichts als dieser übrig bleibt, erhalten wir dann nicht genau eben unsere Kornkammer, jenes Urbild eines kleinen einfachen altgriechischen Tempels? Erstreckt sich hier vielleicht ein Zusammenhang nach dem Südosten Europas hin? Sieht es nicht aus, als ob wir das osteuropäische Urhaus vor uns hätten, das zur Kornkammer wurde hier, zum Tempel da, als die Bedürfnisse erweiterte Anwesen verlangten?"[8]).

Da eine Darlegung der inneren Gliederung des litauischen Wohnhauses jenseits des Rahmens dieser Darstellung liegt, sei im Zusammenhang mit den Vermutungen Naumanns nur auf die sich in verschiedenen Formen stets wiederholende Dreiteiligkeit des litauischen Bauernhauses sowie seinen typischen Säulenvorbau hingewiesen. Wenngleich letzterer sich nicht überall vorfindet, so ist das Bauernhaus in dieser Form doch in die Städte gewandert und hat hier oft genug seine Nachbildung in Stein gefunden[9]). Besonderes Interesse erwecken die Dachformen: Am verbreitetsten ist das Haus mit senkrechtem Giebel, bei dem der oberste dreieckige Teil der

Giebelwand aus Brettern besteht. Neben dieser Form finden wir als einfachste den Vollwalm ohne Eulenloch oder mit Eulenloch, weit häufiger den Halbwalm, der in verschiedenen Formen auftritt. Dr. Hans Mortensen, der die Dachformen Litauens bezüglich ihrer landschaftlichen Verschiedenheiten genauer untersucht hat, hat keine „unmittelbare geographische Bedingtheit der verschiedenen Aufrisstypen" feststellen können. Als Grundform der einzelnen Typen erscheint ihm das Haus mit völlig gewalmtem Giebel. „Diese Grundform ist nach Grisebach aus dem „Zelthaus" durch Einfügen eines Dachfirstes hervorgegangen". Das Nebeneinanderbestehen von 6 verschiedenen Aufrisstypen, wie wir sie heute beim litauischen Bauernhause antreffen, spricht jedenfalls trotz aller traditionellen Gebundenheit doch für eine geistige Beweglichkeit seiner Bewohner und begleitet den Weg der natürlichen Entwicklung, der vom alten „Rauchhause" zur heutigen Form des litauischen Gehöftes geführt hat[16]).

Ist die äussere Form und Gliederung des Bauernhauses zunächst aus praktischen Bedürfnissen heraus erwachsen, so kam doch infolge der leichteren Bearbeitung der Holzbau in höherem Masse dem Schmuckbedürfnisse entgegen als der einfache Steinbau. Es ist verständlich, dass die künstlerische Ausschmückung sich vorwiegend auf die Nebenteile der Gebäude erstreckte. Hier entfaltete sich die litauische Ornamentik in schönen Mustern, deren Vorlagen teilweise der umgebenden Natur entnommen, teilweise nach streng geometrischen Prinzipien aufgebaut sind. Die reichsten Verzierungen dieser Art finden wir bei der Klete, wieder ein Beweis dafür, dass es sich bei diesem eigenartigen Gebäude nicht um einen einfachen Kornspeicher, sondern das ursprüngliche Wohnhaus handelt. Wir finden den Willen zur künstlerischen Gestaltung sowohl bei den verschiedenartig ausgeschnitzten Säulen der Vorlaube, wie in den schön geschwungenen Bögen der seitlichen Abschlüsse[11]).

Der auf vier Säulen ruhende Vorbau des Wohnhauses weist in seiner Ornamentik Elemente des Barocks und der Renaissance auf, deren Vorbilder wir mit Galaunė am ehesten in dem Bau der litauischen Schlösser und Gutshöfe jener Zeit zu suchen haben werden. Eine Parallelerscheinung für derartiges „gesunkenes Kulturgut“ bildet die farbenreiche Ornamentik der alten süddeutschen Bauernhäuser. Namentlich die ausgeschnitzten Zierleisten, welche den Vorbau des litauischen Wohnhauses gegen das Dach abschliessen, weisen einen grossen ornamentalen Reichtum auf. Die massiven Vordertüren der Bauernhäuser sind zumeist mit einer Rosette, dem Sinnbild der Sonne, geschmückt. Stilisierte Tier- und Pflanzenmuster tragen vor allem die oberen Abschlussleisten der Fenster, während die oft bunt bemalten Fensterläden selbst mit ausgeschnitzten Rosetten verziert sind. Die sogenannten „Giebelhörner“ sind zunächst nichts anderes als die gabelförmigen Träger jener langen Stange, die den First des Holzhauses bildet. Ein lebendiges Schmuckbedürfnis hat sie in Litauen, ähnlich wie in Niederdeutschland, zu den verschiedensten Formen gestaltet. Wir finden die silhouettenhafte Nachbildung von Pferdeköpfen wie auch von Vögeln, Blumen und Menschen.

Der ornamentale Schmuck des litauischen Bauernhauses weist im Norden und Nordosten des Landes häufig russische Stileinflüsse auf, die sich von den litauischen Mustern deutlich abheben. Letztere reichen in ein tieferes Altertum zurück. „Wir werden nicht irren“, so äussert sich der litauische Kunsthistoriker Galaunė, „wenn wir erklären, dass sich bei keinem anderen Volke, ausgenommen vielleicht die Letten und Finnen, ein solcher Reichtum an ursprünglichsten Elementen erhalten hat wie in unserer Ornamentik“[12]). Diese Ornamentik, über die an anderer Stelle noch einiges gesagt werden muss, ist in ihrer Anwendung auf das litauische Bauernhaus von strenger Bescheidung und reiner Form. Sie fügt sich den Gesetzmässigkeiten seines Aufbaus in Proportion und Linienführung harmonisch ein. Und wie es kein Bauernhaus im ganzen Lande gibt, das nicht seinen kleinen Blumengarten hätte, der von den Mädchen mit Liebe gepflegt wird, so ist es die gleiche Verbundenheit, welche die Elemente der litauischen Ornamentik aus der umgebenden Natur entnahm und das schlichte Haus des litauischen Bauern mit ihren Symbolen schmückte.

2. DIE DORFKIRCHE

Aus dem oben Gesagten ergibt sich auch der besondere Stimmungsgehalt, der über den litauischen Dörfern liegt, und dem sich kaum ein Künstler entzogen hat, der einmal in Litauen weilte. Man muss vielleicht selbst durch das Land gewandert und in einem dieser stillen Gehöfte eingekehrt sein, die nichts von weitem verrät als der Kranz der sie umgebenden Bäume. Man muss einmal so eine lange Fahrt durch das Land gemacht, die farbigen Übergänge des Abends im Osten erlebt haben, das Rauschen des Dorfbachs, den Duft der kleinen versteckten Gärten. Denn diese Stimmung ist notwendig zum Verständnis des litauischen Dorfes.

Auf dem höchsten Hügel am Dorf liegt die Kirche, schlicht in den einfachen Formen des Blockbaus gefügt.

Man denke, wie wir die Stadtkirche werten oder den Dom als das Sinnbild aufstrebender Gottesverehrung einer reichen Handels- und Königsstadt. Hier spürt jeder die zusammengeraffte Energie der gesamten Einwohnerschaft, die sich auf die Erlangung eines höheren Zieles richtet, sich einem höheren, überweltlichen Gedanken widmet und hier ihr Bestes geben will. Aber ist es bei den kleinen katholischen Dorfkirchen Litauens im Grunde etwas anderes? Ist nicht letzten Grundes alles, was menschlicher Geist im Sinne eines höheren Gedankens, eines frommen Ideals geschaffen hat, als gleich wertvoll zu betrachten? — mit dem einzigen Unterschiede, dass sich die Idee das eine Mal frei entfalten konnte, während sie das andere Mal in schlichte Begrenztheit gebunden blieb. Mit solchen Gedanken möge man in die kleinen litauischen Dorfkirchen eintreten.

Wenn wir von dem Gedanken ausgehen, dass jede künstlerische Leistung durch das Vorhergehende bedingt war und für das Nachfolgende bedingend ist, dann muss man grundsätzlich bei der Betrachtung der litauischen Kirchen an dem klaren Unterschiede festhalten zwischen den einfachen Holzkirchen auf dem Lande und den gotischen oder Barockkirchen in den

Städten. Beide haben ursprünglich nichts Gemeinsames. Beide sind aus verschiedenen Traditionen hervorgegangen.

Schon das litauische Bauernhaus hat uns gezeigt, dass das einzige Baumaterial, das auf dem Lande seit ältester Zeit zur Verfügung stand, das Holz war. Aus Holz sind auch die frühsten Kirchen des Landes erbaut. Diese Wohnhäuser, die das Volk seinem Gott auf dem Lande errichtete, unterschieden sich anfangs kaum von den Wohnhäusern der Bauern selbst. Es waren kleine Kapellen, wie wir sie heute noch auf manchen litauischen Friedhöfen sehen können, im Grundriss ein längliches Rechteck, an dessen einer Schmalseite das Dach vorgezogen und von 4 Säulen gestützt wurde, ähnlich wie bei der Klete. Ein kleines Dachreitertürmchen diente zur Aufnahme des Glöckleins. So lassen sich auch auf die alte litauische Dorfkirche die Worte anwenden, mit denen Naumann die aus den gleichen Elementen entstandene deutsche Dorfkirche beschreibt: „Fast niemals kommt ein Querschiff vor, meist handelt es sich nur um das einfache kleine rechteckige Langhaus, das besonders in Holz einen uraltertümlichen Eindruck macht. In den deutschen Distrikten Ungarns und Siebenbürgens, ferner in Oberschlesien, ähneln die Holzkirchen auffallend den nordischen; sie zeigen Blockbau und kleine Fenster . . . An der Stirnseite befindet sich die meist offene Vorhalle“ [13]).

Leider sind die ältesten litauischen Holzkirchen dieser Art aus dem 15. und 16. Jahrhundert nicht mehr erhalten; die frühesten der noch vorhandenen entstammen dem 17. und 18. Jahrhundert und haben infolgedessen schon eine erhebliche Stilentwicklung hinter sich. Als wichtigste Aufgabe ergab sich in den meisten Fällen das Problem der grösseren Raumspannung. So kam man dazu, den Blockholzverband zu Gunsten des Schrotholz- und Fachwerkverbandes aufzugeben. Um die geringen Spannungen zu vergrössern, ging man zur Aufstellung von Ständern und damit zur dreischiffigen Anlage über. Ursprünglich fehlt jeder Choranbau. Später zwingt Raumnot zu seinem Bau, und zwar wird die hintere Seite der Längskirche zu einer Apside ausgebaut, die damit als neuer selbständiger Teil an die Kirche angefügt wird.

Im Gegensatz zum Bauernhause führte die Stilentwicklung der Dorfkirche im 17. Jahrhundert zu einem stärkeren Eindringen von Barockelementen. Auch die Form der Kirchen selbst erfährt eine Wandlung: Der Grundriss der Langkirche erhält durch Anfügung von zwei fast symmetrischen Seitenflügeln, in deren einem die Sakristei, in deren anderem eine Kapelle untergebracht wird, die Form eines Kreuzes. Die Bedeutung dieser Formänderung liegt darin, dass ein kürzeres Querschiff den Langbau genau halbiert. Dadurch entsteht zwar im Durchdringungspunkt ein Raumzentrum, „doch verschiebt die Kürze der Querarme den zentralen Raumeindruck zugunsten der Längsrichtung“ [14]). Die Türme verwandeln sich in Barockhauben. Das Dach wird höher, die Aussenwände der Kirche werden mit Brettern verschalt und mit ausgesägten Zierleisten geschmückt. Das 19. Jahrhundert bringt dann eine starke Beeinflussung durch die Gotik mit sich. So stossen wir heute gelegentlich auf grosse Holzkirchen, die, aus der Ferne gesehen, wie Steinkirchen wirken oder wirken wollen, was zweifellos als ein „Abweichen von der logischen Verwendung des Baustoffes“ bezeichnet werden muss [15]). Der Bauer wollte seine Kirche nach dem Muster der Stadtkirche bauen. So bescheiden er auch für seine Person lebt, so wünscht er doch seine Kirche schön, ja prunkvoll zu sehen, bestehen doch zwischen Dorf und Kirche ganz besondere Beziehungen in einem Lande, in dem das Dorf nur Dorf ist, das kein Wirtshaus kennt, ja kaum einen bescheidenen Kaufladen. So ist „die Kirche mit ihren Festen und Prozessionen, mit ihren Farben und Tönen, mit ihren Kerzen und Weihrauchwolken dem Bauern Erhebung und Erholung zugleich, ist ihm gute Stube und Festsaal“ [16]).

Gerade der Prunk des Barocks, der von Vilnius her im 17. Jahrhundert durch die Jesuiten ins Land getragen wurde, musste dem bäuerlichen Schmuckbedürfnis besonders entgegenkommen. So finden wir auch die Inneneinrichtung der hölzernen Dorfkirchen mit barocken Stilelementen durchsetzt, nur dass sich hier im Gegensatz zur Steinkirche der Stadt dieser Stil nicht frei entfaltete, sondern unter den Händen bäuerlicher

Meister in primitive Formen abgewandelt wurde. Wir sehen dies vor allem bei der Ausschmückung der Altäre und Beichtstühle[17]).

Weisen somit Architektur und Innenausstattung der heutigen litauischen Dorfkirche auf zahlreiche fremde Einflüsse hin, so hat der Glockenturm, der heute in den meisten Fällen als selbständiges Gebäude seinen Platz neben der Kirche behauptet, in Litauen sehr alte und eigenartige Formen bewahrt. Er gehört zu den reizvollsten Schöpfungen bäuerlicher Architektur und wird noch heute — selbst dort, wo die ursprüngliche Holzkirche längst dem Steinbau gewichen ist — meist in Holz aufgeführt. Architektonisch bildet er mit der danebenstehenden Kirche keine Einheit.

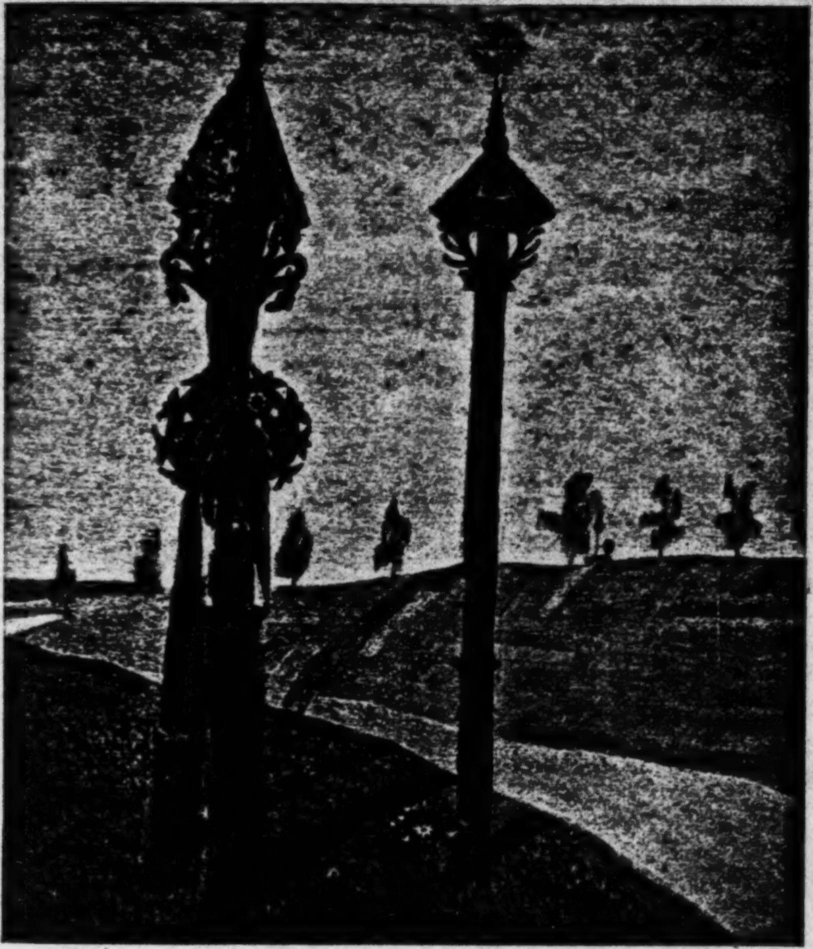
Die ursprüngliche Bedeutung dieser alten Glockentürme scheint nicht die des Campanile gewesen zu sein. Für diese Funktion hätte das eingangs erwähnte Dachreitertürmchen vollauf genügt. Wir haben den Ursprung dieser eigenartigen Türme vielmehr in kriegerischen Zwecken zu suchen. Noch heute finden wir in Deutschland, in Österreich, regelrechte festungsartige Wehrkirchen, die auf dem höchstgelegenen und strategisch sichersten Punkte des Dorfes errichtet sind. „Da trat der Turm wie ein Berchfrit hinzu, angefügt nach dem Muster der Burg“[18]). Dass auch in der Ukraine und in Polen hölzerne Türme die Muster für die späteren Glockentürme abgegeben haben, beweisen die Untersuchungen polnischer, russischer und ukrainischer Kunsthistoriker wie Moklowski, Iwarnicki und Pawlucki. Bei den engen Beziehungen Litauens zu diesen Ländern ergab sich von selbst eine Beeinflussung, sodass Galaunė zu dem Ergebnis kommt: „Die Glockentürme der Ukraine, vor allem aber Galiziens, sind aus weit älteren Zeiten (dem Anfang des 16. Jahrhunderts) als die unseren bekannt, einige von ihnen unterscheiden sich in ihrer Form nur wenig von unseren Glockentürmen. Deshalb muss man unserer Meinung nach auch in der Architektur der litauischen Glockentürme die Elemente der hölzernen Burgen suchen“[19]).

Ist mit diesen Feststellungen gesagt, dass die litauischen Glockentürme in ihrer Entstehung ziemlich sicher auf ältere Vorbilder zurückgehen, so enthalten sie doch andrerseits zahlreiche selbständige architektonische Elemente, die als rein litauisch anzusehen sind. Der dörfliche Künstler strebte in dem ihm zur Verfügung stehenden Rahmen nach möglichster Abwechselung. Immer von neuem überrascht uns der grosse Formenreichtum, die Vielfältigkeit der Massenverteilung, die alle Phasen des Ausdrucks enthält, von leichter Beschwingtheit zum ruhigen Ernst und von schlichter Bescheidung zum komplizierteren Ausdruck. So ist jeder einzelne dieser hölzernen Glockentürme ein individuelles Kunstwerk, tief verwurzelt im Leben der litauischen Bauern und nicht fortzudenken aus dem Bild der litauischen Landschaft.

B. DIE DÖRFLICHE KUNST

1. DIE DACHKREUZE

War bei der Errichtung des Bauernhauses, der Dorfkirche, des Glockenturmes, der dörfliche Künstler durch den praktischen Zweck seiner Arbeit gebunden, so konnte sich seine Kunst umso freier bei jenen hochragenden seltsamen Kreuzen entfalten, die das eigentliche Monument der litauischen Landschaft darstellen. Der deutsche Dichter Herbert Eulenberg gibt den Eindruck dieser Kreuze mit folgenden schönen Worten wieder: „Nirgends in der Welt, ausser vielleicht in Tirol, sieht man so viel Kreuze wie in Litauen. Gleich hohen Masten stehen sie einzeln an der Dorfstrasse, an Feldrainen und Kreuzwegen. Zusammengeschart findet man sie auf den Friedhöfen Litauens, wo sie aus den Gräbern aufwachsen wie grosse düstere Lilien. Schief von der Zeit geneigt, grüssen diese hohen Grabkreuze als Wahrzeichen der Toten, mit denen das litauische Volk wie kein anderes in beständiger ängstlicher oder freundlicher Berührung lebt, den vorüber Wandernden oder Fahrenden. Besonders im Winter wirkt es oft unheimlich, wenn aus der weiten Schneefläche, die das ganze Land



DACHKREUZE / NACH EINEM GEMÄLDE VON ČIURLIONIS

opp. 112

zudeckt, die schwarzen hohen Kreuze herausragen und einem mit ernstem Finger zu winken scheinen. Und unvergesslich wird jedem der Anblick eines litauischen Friedhofs im Winter in der Erinnerung haften geblieben sein, wenn gegen das blutende Abendrot sich die düsteren Umrisse einer solchen Kreuzgruppe abheben wie die Schatten von Golgatha“ [20]). Von den gleichen Kreuzen sagt der Ostpreusse Alfred Brust: „Es sind Kunstwerke darunter, die, hier jedem Wind und Wetter preisgegeben, zu den grossen Seltenheiten einfachster aber tiefsinnigster Volkskunst gehören“ [21]); Professor Otto Schwindrazheim erklärt die litauischen Kreuze als „Meisterwerke volkstümlicher Holzkunst“ [22]), und der italienische Kunsthistoriker Luigi Caglio bezeichnet sie geradezu als die „typischste Offenbarung der Volkskunst in Europa“ [23]).

Kein Künstler aber hat den mystischen Eindruck, der von diesen Kreuzen ausgeht, stärker erfasst und gestaltet als der litauische Maler Čiurlionis in seinem Bilde: Schamaitischer Friedhof. Es ist charakteristisch, dass fast jeder Beobachter, der sich dem starken Stimmungsgehalt dieser Kreuze hingab, zugleich auch den Gegensatz erfühlte, der zwischen diesen scheinbaren Offenbarungen christlichen Glaubens und dem rationalen Wesen des Christentums selbst besteht — ein Gegensatz, der natürlicherweise den heutigen „Herrgottsschnitzern“, die im Rahmen uralter Traditionen arbeiten, nicht zum Bewusstsein kommt. Und zwar ist es nicht nur die Fülle heidnischer Symbole, mit denen diese Denkmäler gläubiger Totenverehrung geschmückt sind, als vielmehr die Gesamtheit des Eindrucks, der den Beschauer mit zwingender Kraft erfasst. Schon ihre gewaltige Höhe — 5—6 Meter — ist einzigartig und unterscheidet sie von allen ähnlichen Denkmälern christlicher Herkunft. Aber auch die wissenschaftliche Forschung, die sich seit Beginn dieses Jahrhunderts den litauischen Kreuzen zuwandte und in erster Linie das Problem ihres Ursprungs zu lösen versuchte, ist, von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgehend, zu dem gleichen Ergebnis gelangt: Die litauischen Kreuze sind aus der heidnischen Totenverehrung der Litauer erwachsen und stellen ein ursprüngliches Monument der alten litauischen Kultur dar. Erst in späterer Zeit gewannen sie ihr heutiges christliches Aussehen, ohne jedoch darum ihre alten Formen völlig abzustossen. Diese Anschauung, die bei Szukiewicz, dem ersten Erforscher der Kreuze des Wilnagebiets, erst leicht angedeutet wird, tritt uns in der Arbeit Brensteyns über die schamaitischen Dachkreuze 1906 schon als begründete Theorie entgegen, die später durch die archäologischen Untersuchungen des Dr. Basanavičius weitgehend gestützt wird. Mit diesen Ergebnissen stimmt auch das berühmte kirchliche Verbot überein, durch das Michael, der Bischof von Sambia, im Jahre 1426 die Aufstellung von Kreuzen auf den Friedhöfen untersagte. Die Gründung des litauischen Staates gab der Forschung einen weiteren Anstoss: Viele tausend Kreuze im Lande wurden photographiert und zeichnerisch festgehalten, sodass die kunsthistorische Wissenschaft heute über ein unvergleichlich grösseres Material verfügt als vor dem Weltkriege.

Nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung, wie er in den Werken von Galaunė und Rūkštelė zur Darstellung kommt [24]), sind die heutigen Dachkreuze aus einfachen Holzsäulen hervorgegangen, die schon zu heidnischer Zeit an den Gräbern der Toten errichtet wurden. Sie entstanden aus dem Totenkult und waren vermutlich als Wohnsitze für die Seelen der Abgeschiedenen gedacht. Als solche sind sie auch bei benachbarten Völkern bezeugt.

Die Entwicklung ist etwa so zu denken, dass man auf diese Säulen ein zweiteiliges, später polygones oder kreisrundes Dach aufsetzte, um den Stamm vor Regen und Schnee zu schützen. In diesen viereckigen Säulen, die von beträchtlicher Stärke waren, schnitzte man kleine Nischen aus, vielleicht um hierdurch für die Seelen der Toten einen Wohnraum zu schaffen, vielleicht auch schon unter christlichem Einfluss; denn in diesen heute noch gelegentlich anzutreffenden Nischen haben wir die Urform jener kleinen Heiligenkapellen zu sehen, mit denen die meisten der heutigen Kreuze geschmückt sind. Mit dem Seltenerwerden starker Bäume befreiten sich die Kapellen von ihrer Bindung, gewannen konstruktive Selbständigkeit und wurden auf die hölzernen Säulen aufgesetzt — zunächst anstelle des Daches, das nun gehoben und von Säulchen getragen erscheint, später als richtige kleine Kapellen mit teilweise geschlossenen Seitenwänden. Damit war der Weg für ihre weitere künstlerische Ausgestaltung frei, und die litauische Holzornamentik konnte an ihnen ihre eigenartigen Formen entfalten. Erst am Ende des 17. oder zu Beginn des 18. Jahrhunderts haben die hier beschriebenen litauischen Grabsäulen nach Galaunės Ansicht teilweise die Kreuzform erhalten. Ursache waren Verbote der Geistlichkeit, die sich gegen die Aufstellung von Heiligenfiguren in solchen Kapellen richteten, die auf einfachen Holzsäulen befestigt oder aus diesen ausgeschnitzt waren [25]).

Die Formen der litauischen Kreuze, ihrer Kapellen und ihrer Ornamentik weisen eine unendliche Vielfältigkeit auf. Fast jede Landschaft, ja jede Parochie hat ihre Besonderheiten. Von den oben erwähnten tausenden von photographischen Aufnahmen, die sich heute im litauischen Museum für Volkskunde in Kaunas befinden, sieht kaum eine der anderen ähnlich. So stark haben die Herrgottsschnitzer bei aller Traditionsgebundenheit individualisiert.

Im geistigen Leben des Landvolkes haben diese Kreuze noch bis vor ganz kurzer Zeit eine überragende Stellung eingenommen. Man setzte sie bei allen wichtigen Gelegenheiten, bei Geburt, Taufe und Hochzeit, bei Unglücksfällen und Krankheiten, bei schlechten Ernten und als Dank für gute. Man setzte sie nicht nur auf Friedhöfen, sondern ebenso am Dorfeingang, im eigenen Garten, auf Hügeln und Feldern, an Flüssen und Quellen und in dunklen Wäldern. So gross war ihre Zahl, dass der durch Schamaiten Fahrende sie auf Schritt und Tritt antraf und sie im Gebiete von Vilnius, wie Szukiewicz berichtet [26]), sogar den Bäumen den Platz wegnahmen. Obwohl seither manche die Natur selbst vernichtet hat und viele auch dem Kriege zum Opfer gefallen sind, verfügt die alte litauische Landschaft Schamaiten auch heute noch über einen unübersehbaren Reichtum an Kreuz-Motiven und -Schmuckformen. Eine Gliederung dieser Kreuze in bestimmte Typen, die die kunstgeschichtliche Forschung verschiedentlich versucht hat, ist bei diesem Formenreichtum nur möglich, wenn man von den konstruktiven Formen der Kreuze selbst ausgeht und alle Schmuckmotive beiseite lässt[27]). Wir erhalten dann drei grosse Gruppen — die nur mit einem Dach versehenen Holzsäulen, zweitens die Kapellensäulen, und drittens die eigentlichen Kreuze. Bei den Dachsäulen unterscheidet Galaunė 44, bei den Kapellensäulen 12 und bei den Kreuzen mit Querbalken nicht weniger als 46 verschiedene Typen[27]). Von diesen Gruppen ist die erste und älteste in Litauen heute fast verschwunden, die letzte und jüngste am häufigsten vertreten.

Nicht alle Kreuze, aber doch sehr viele, sind mit den eingangs erwähnten Heiligenkapellen geschmückt. Letztere gehen allerdings, wie aus ihrem Stil zu ersehen ist, auf erheblich jüngere Zeiten zurück, und scheinen in dem Stil der hölzernen Glockentürme und Dorfkirchen ihr Vorbild gefunden zu haben.

Wir finden solche kleinen Kapellen nicht nur in Verbindung mit den Kreuzen — sei es am Schnittpunkt des Querbalkens, oder am Ende der Holzsäule — auch selbständig auf der Erde ruhende oder auf steinernem Untergrund erbaute Kapellen von 1—2 m Höhe sind keine Seltenheit. Ihre Ausschmückung lässt verschiedene Stilarten von der Gotik bis zum Barock, ja Rokoko, deutlich erkennen. Vor allem kam, wie an anderer Stelle schon erwähnt, der Barockstil dem Schmuckbedürfnis des bäuerlichen Künstlers sichtlich entgegen. Seine Anwendung verrät vielfach grossen Geschmack. Aus den dekorativen Elementen dieser kleinen Kunstwerke strömt, wie Galaunė sagt, „eine solche Einfachheit, ein solcher Ernst und ein so subtiles Empfinden, dass man zu der Überzeugung kommen muss, der Barockstil in Litauen sei nicht nur mit der steinernen Architektur der Städte des Landes, sondern auch mit der Psyche des Volkes eng verwachsen"[28]). Angefüllt sind diese Kapellen mit Statuetten holzgeschnitzter Heiliger, auch Weihegaben finden sich dazwischen, und zuweilen sehen wir die Darstellung ganzer biblischer Szenen, vor allem des Leidensweges Christi.

Sehr mannigfaltig sind auch die Heiligenkapellen an den Kreuzen und Säulen selbst. Wir finden sie bis zu dreien übereinander und manchmal zu vieren herum um die Hochsäule. So wirkt das litauische Kreuz gelegentlich mehr wie eine kleine chinesische Pagode als wie ein christliches Kreuz. Die Zahl der Kapellen ist abhängig von der Zahl der Heiligenfiguren, die man in ihnen unterbringen wollte. Jede Etage ist in Abteilungen eingeteilt, sodass jeder Heilige für sich untergebracht ist. Die Form der Kapellen ist viereckig, aber auch sechs- und achteckige, deren Frontalseite offen ist, sind keine Seltenheit. Andere wieder, die nur auf mässig hohen Säulen ruhen, haben die Form kleiner Altäre. Wieder andere sind nicht an Kreuzen befestigt, sondern an Bäumen angebracht. Daneben finden wir ganz einfache, nur mit einem Dach über dem Christusbild, die wir kaum mehr als Kapellen bezeichnen können.

Unter den Schmuckformen der kleinen Kapellen fallen zunächst die ausgesägten, gezackten, gewellten und durchbrochenen Ränder der Brettchen, zuweilen ganz ausgesägte Zierbretter, ins Auge[29]). Dazu kommt, sowohl bei den Kreuzen wie bei den Kapellen eine grosse Fülle von Ornamenten: gewundene Säulchen, barocke Schnörkelornamente, herabhängende Holzglöckchen, Stilisierungen von Kränzen, Blättern und Blumen. Viele dieser Ornamente stammen zweifellos aus sehr alten vorchristlichen Zeiten, vor allem jene geometrischen Muster, denen wir auch noch bei anderen Erzeugnissen der Volkskunst begegnen werden, und die uns an die Ornamentik prähistorischer Töpfer- und Broncearbeiten erinnern. Der Zickzack, das Bandmuster, das Flechtmuster, das Tannenmuster, die Rosette — sie alle kehren in immer neuen Kombinationen wieder. An Stilisierungen von Tieren — letztere treten seltener auf — finden wir Vögel und Schlangen, Erinnerungen an den Schlangenkult der alten Litauer. Ihr besonderes Kennzeichen aber erhalten die Kreuze durch die Darstellung von Sonne, Mond und Sternen. Die Sonne wird meist als aufgesetztes eisernes Strahlenkreuz dargestellt, zuweilen nach dem Schnittpunkt des Querbalkens verlegt. Ihr Symbol ist der Kreis, gelegentlich auch eine deutlich ausgeführte Sonnenscheibe, von welcher Strahlen ausgehen. Ganz im Gegensatz zu denen des christlichen Heiligenscheines sind die Strahlen des litauischen Kreuzes zickzack-, spiralen-, lotusblatt- und dornähnliche. Andere wieder sind wie Blüten, Anker und Kreuze geformt oder wie Hammer und Pfeile. Die Sterne erscheinen auf den Enden der Strahlen des Sonnenkreuzes, der Mond ist ein nach oben geöffneter Halbmond unterhalb der Sonnenscheibe. Neben den heidnischen Symbolen des Lebens stehen die christlichen des Leidens und Sterbens Jesu — Speer, Hammer und Leiter — daneben Kelche und Monstranzen, Kronen haltende und Posaunen blasende Engel und noch manche anderen christlichen Attribute. Immerhin tritt diese zweite Gruppe hinter der ersten zurück.

Vielleicht vermag eine spätere folkloristische Forschung noch einmal den Sinn der hier dargestellten Symbolik tiefer zu ergründen [30]). Die heidnischen Symbole des Lebens, Bäume und Pflanzen, das Sinnbild des Lichts und der belebenden Wärme, Sonne und Himmelsgestirne, die Sinnbilder der Liebe und der zärtlichen Zuneigung, Blumen, Herzen und Vögel, und noch manche andere, deren Sinn uns verborgen ist, erwachsen aus den litauischen Kreuzen wie der Ausdruck einer tiefen seelischen Stimmung, die dem Geistesleben eines innerlich reichen Volkes entströmt. Rein künstlerisch berührt uns bei der litauischen Kreuzornamentik, die von treuester Anhänglichkeit an den Glauben sowohl, wie von enger Gemeinschaft mit den Toten kündet, die Geschlossenheit, mit der sie aus den Kreuzen erwächst und mit ihnen zu einer Einheit verbunden ist [31]). In heutiger Zeit allerdings ist zu erkennen, wie bei einer jüngeren und rationalistischeren Generation die alte Symbolik der Vorfahren immer mehr in Vergessenheit gerät. Nicht nur die alte Sitte des Aufstellens der Kreuze schwindet dahin. Auch dort, wo noch Holzkreuze errichtet werden, trifft man immer häufiger auf schlanke glatte Kreuze ohne jede Ausschmückung, bei denen nur noch die gewaltige Höhe an ihre uralte Tradition gemahnt [32]).

2. DIE HOLZPLASTIK

Unser Überblick über die litauischen Kreuze und ihre Kapellen wäre nicht vollständig, würden wir nicht jene holzgeschnitzten Nachbildungen der christlichen Heiligen mit in unsere Darstellung einbeziehen, von denen oben die Rede war, und um derentwillen die Kapellen der litauischen Kreuze geschaffen wurden.

Die litauische Holzplastik, der wir uns damit zuwenden, ist in ihrer Entstehung und ihren Anfängen nicht geklärt. Die romantische Forschung, zu der auch Brensteyn und Dr. Basanavičius zu rechnen sind, leitete sie aus dem Heidentum her und stützte sich hierbei auf ein Verbot des Bischofs Tyszkiewicz aus dem Jahre 1752, in welchem es heisst: „An vielen Orten in Schamaiten treiben sich höchst unerfahrene Bildschnitzer herum, richtiger Bildzerstörer und Bilderschänder, die auf eigene Rechnung und Gefahr die Bilder von Heiligen schänden, sodass sie nicht wie Götter, sondern wie Lernäische Untiere aussehen, die garnichts mit jeder heiligen Tradition, was Äusseres und Gesichtszüge anbelangt, zu tun haben“ [33]).

Die heutige Bezeichnung dieser Plastiken — im Volksmunde „dievukai“-Götterchen — schien diese Theorie weiter zu stützen. Nun haben wir aber für einen anthropomorphen Glauben bei den alten Litauern überhaupt keine zuverlässige Stütze und wissen nur, dass sie Flüsse, Quellen und Wälder als Sitze ihrer Gottheiten für heilig hielten. Andrerseits ist die Bezeichnung „dievukai“ für diese Plastiken bei einem römisch-katholischen Bauernvolk so verständlich, dass es hier keiner weiteren Erklärungen mehr bedarf. Die Tatsache, dass sich auch in heutiger Zeit gelegentlich Geistliche weigern, diesen Plastiken die Weihe zu erteilen, wenn sie aus dem Rahmen kirchlicher Tradition herausfallen, lässt das Verbot des Bischofs in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Es ist also nicht angängig, aus dem künstlerischen Unvermögen mancher Bildschnitzer oder ihrer Unkenntnis der kirchlichen Vorlage auf ein unbewusstes Fortleben heidnischer Göttervorstellungen zu schliessen. Im Gegenteil scheint der Ursprung der bäuerlichen Holzplastik in Litauen noch garnicht so weit zurück zu liegen und ist, wie wir sehen werden, mit der religiösen Auffassung des westlichen Mittelalters eng verbunden.

Fraglich erscheint es allerdings, ob Galaunė nicht zu weit geht, wenn er die frühesten dieser Plastiken erst auf den Beginn des 18. Jahrhunderts ansetzt und das Verbot des Bischofs damit erklärt, dass die ersten primitiven und schüchternen Ansätze zu dieser neuen Kunst durch das Barockzeitalter bedingt waren, in welchem die Stadtkirchen des Landes mit einer besonderen Fülle von Bildern und Skulpturen geschmückt wurden. In ihnen habe der dörfliche Künstler seine ältesten Vorbilder gesehen, während die zeitlich vorausgehende Gotik die kirchliche Skulptur in Litauen nicht so allgemein gepflegt habe und daher auch auf das Dorf ohne Einfluss geblieben sei[34]. Da alle schriftlichen Quellen fehlen, infolge der Vergänglichkeit des Materials aber, das jeder Witterung ausgesetzt war, keine Plastiken aus früheren Zeiten erhalten geblieben sind, wird die Frage des Alters wohl kaum vollständig zu lösen sein.

Tatsächlich finden wir in den dörflichen Plastiken wohl verschiedene Elemente des Barock, auch einige der Gotik, zumeist aber handelt es sich um eine primitive Kunst bäuerlicher Prägung, der man eventuell einige archaische Beispiele aus der Frühzeit der deutschen Kunst zur Seite stellen könnte[35].

Aus den litauischen Skulpturen spricht zunächst der ganze Inhalt einer festen abgerundeten bäuerlichen Kultur, gelegentlich durchsetzt von einer gewissen Hausbackenheit der Auffassung, und vom Standpunkt der religiösen Idee aus gesehen, Einfachheit des Glaubens. Die besten dieser Plastiken tragen einen ernsten und feierlichen Charakter. Die Kunstmittel, die angewandt werden, sind elementar. Der Eindruck auf den Beschauer ist häufig ein sehr starker und unmittelbarer. Es gibt unter diesen Figuren solche von blockartig monumentaler Wirkung, bei denen auf die Details wenig Wert gelegt ist, während sie bei anderen wieder sorgfältig ausgeführt sind. Gerade das Bestreben, durch einfachste Formgebung zum monumentalen Eindruck zu gelangen, beweist häufig Sinn und grosses Verständnis für die Anforderungen der Plastik.

Die Haare der Figuren sind symmetrisch gescheitelt, häufig ornamental stilisiert — bei anderen Teilen der gleichen Skulptur kann wieder eine realistische Auffassung zum Durchbruch kommen. In der Kleidung herrscht Längsfaltenwurf. Die Haltung aller Gestalten ist eine streng frontale.

Das Körpergefühl des Herstellers ist noch nicht entwickelt. Der Kopf der Figuren als Sitz der geistigen Funktionen ist auch in den Proportionen bevorzugt. Die Hände sind im Verhältnis zum übrigen Körper zu klein oder zu gross, auch von ungleicher Grösse. In Gruppendarstellungen sind nach mittelalterlichem Vorbild die weniger wichtigen Figuren in ihren Proportionen viel kleiner bemessen als die Hauptfiguren. Dies gilt sogar sehr oft von den Pieta-Darstellungen, bei denen die Masse des Christuskörpers denen eines Kindes entsprechen, wodurch die Bedeutung der trauernden Mutter hervorgehoben werden soll.

Noch ringt der Künstler um die Beherrschung des Stoffes, noch vermag er seine Gestalten nicht durch Bewegung zu beleben — eine kleine Neigung des Kopfes bedeutet hier schon viel! — noch vermag er den Gesichtern in den meisten Fällen keinen vertiefteren seelischen Ausdruck zu verleihen. So macht es denn manchmal einen geradezu rührenden Eindruck, wenn man sieht, wie der bäuerliche Künstler durch eine Häufung der äusseren Attribute des Schmerzes diesen Mangel auszugleichen versucht, betrachten wir das von sieben Schwertern durchbohrte Herz der trauernden Mutter.

Gelegentlich sind diese Skulpturen so vereinfacht, dass man nur an den typischen Attributen erkennen kann, welchen Heiligen der Künstler darzustellen beabsichtigte. Hierbei tritt die kirchliche Vorlage völlig zurück, die Formgebung gewinnt eigenen Charakter. Der Künstler hat in solchen Fällen sichtlich eigene Eindrücke, die er aus den Evangelien oder Predigten genommen, selbständig und eigenartig verarbeitet. Er hat dann in seine Plastiken sein eigenes Leben hineingedacht. Und so wurde ihm unter den Händen der heilige Isidor, jener fromme spanische Bauernknecht, für den der Engel pflügte, während er betete, zu einem litauischen Bauern mit Strohhut, Bauernjoppe und dem geflochtenen Saatkorb. So wurde ihm die heilige Mutter Gottes, wie sie auf der Schlange steht und die Sünde der Welt zertritt, zu einer litauischen Bauernfrau, die viel Leid und viel Arbeit erlebt hat, und deren Züge die ganze Herbheit ihres Schicksals atmen. Und so drängt aus aller Primitivität und traditioneller Gebundenheit heraus häufig echte künstlerische Expression. In solchen Schöpfungen zeigt das Volk sein eigenes Gesicht. In ihnen spiegelt sich die Kultur des Landes und die seelische Haltung seiner Bewohner. Aus diesen beiden Elementen sind die bäuerlichen Plastiken zu begreifen. Bindendes Glied aber ist der religiöse Geist, der sie schuf.

Wir kennen heute die Vorlagen für eine ganze Reihe dieser dörflichen Plastiken, wissen, dass der segnende Christus, der die Erdkugel hält, in einem Bilde in der Kathedrale von Vilnius sein Vorbild hat, genau wie der heilige Kasimir — wir wissen, dass die Plastiken des kreuztragenden Jesus einer kleinen Statue in der Kapelle von Šnipiškis bei Vilnius ihren Ursprung verdanken und der stehende Jesus mit den gefesselten Händen auf ein hölzernes Standbild in der Antokol-Kirche zurückgeht [35]), aber im Grunde sind diese Dinge garnicht so wichtig. Denn die namenlosen Künstler des litauischen Dorfes, die solche Vorbilder auf ihren Wallfahrten sahen oder auf Heiligenbildern, Holzschnitten und Kupferstichen in frommen Büchern — sie schufen diese Dinge doch um, wie ihr eigener einfältiger Sinn sie hiess, gaben ihnen eigene Formen und eigene primitive Symbolik. Was die Gotik, was der Prunk des Barocks geschaffen, was die Holzschnitzkunst der westlichen Länder an eigenem Stilgefühl, an Dramatik und Bewegung, an höchster Verfeinerung des inneren Ausdrucks hervorbrachte — all das verwandelte sich bei diesen besinnlichen, frommen und stillen Menschen zu einfachen und schweren Formen, zu ruhigen und gleichsam unbewegten Massen, zu stiller Betrachtung und epischer Erzählung. Als ob die Hand, die am Tage den Pflug geführt, auch am Abend noch schwer gewesen sei, wo sie das Schnitzmesser ergriff. Man darf ja bei der Betrachtung dieser

Dinge nie vergessen, mit welch' unendlich einfachen Werkzeugen diese Plastiken hergestellt sind — nur mit Beil und Messer. Sie sind aus einem einzigen Stück geschnitzt, nur die Nebenteile sind zumeist angefügt.

Alle ihre Vorbilder sind der westlichen mittelalterlichen Geistes- und Bilderwelt entlehnt, die Gestalt der Pieta sowohl wie die Gruppe des heiligen Georg mit dem Drachen, der in Litauen zum Patron der Landwirtschaft wurde — nur dass auch hier wieder selbständige Abänderungen der Vorlage zu bemerken sind, denn der heilige Georg trägt in diesen Darstellungen keine Fahne mit rotem Kreuz, wohl aber gelegentlich das Kreuz auf dem Mantel wie die Ordensritter des Mittelalters. Sogar die verbreitetste dieser Plastiken, der trauernde Christus (lit. Rupintojėlis oder Smutkelis), ist schon aus einer Holzplastik des deutschen Mittelalters um 1500 bekannt[36]). Aber gerade diese Plastik, um deren Sinn sich viele fromme Legenden schlingen, ist durch die Behandlung der bäuerlichen Meister mit zum ureigenen Besitztum des Volkes geworden und hat vielerlei Umformungen und Varianten erfahren. Man sieht sie vor allem in Schamaiten wieder und wieder, in Dörfern, an Kreuzwegen, an Bäumen in den Wäldern. Es scheint, als ob gerade diese Gestalt des trauernden Christus mit der Dornenkrone, der sich ermattet ausruht, den Kopf in die Hand gestützt, den Ellbogen auf dem Knie, der kontemplativen Natur des litauischen Bauern besonders entspräche und aus der Trauer eines Volkes über jahrhundertelange Knechtschaft und der Melancholie der Landschaft eine eigene Gestaltung erfahren habe. Diese Plastik hat wie keine zweite die Schnitzer zu individuellem Schaffen angeregt und vor allen anderen innere Beseelung gewonnen. Zuweilen spricht aus ihr eine wirklich unirdische Stimmung, die davon zeugt, wie tief der Künstler sich in seine Idee versenkt hat *).

Die litauische Holzplastik hat nicht alle bildlichen Vorwürfe, die aus dem Westen kamen, übernommen und verarbeitet. Zwar ist die Zahl der dargestellten Heiligen sehr gross, aber

---

*) Vergl. hierzu das Gedicht von Putinas-Mykolaitis.

gewisse Lieblingsmotive kehren immer wieder. Ausser den genannten sind es der heilige Nepomuk, stets in geistlichem Gewande, mit Barett, in der Rechten das Kruzifix, in der Linken den Palmzweig — der heilige Antonius, in Mönchskleidern, in der Linken das Kruzifix, in der Rechten die Lilie als Sinnbild der Unschuld — sehr selten der heilige Kasimir, in königlichen Kleidern mit einer Krone auf dem Haupte, in den Händen Kreuz und Lilie, häufiger der heilige Rochus. Da der Schnitzer die Gesichtszüge den Menschen seiner Umwelt entlehnt, treffen wir neben rein litauischen auch gelegentlich auf russische und tatarische Typen. Die heiligen Frauen tragen häufig die Sonntagstracht der litauischen Bäuerinnen. Besonders oft sehen wir die heilige Barbara mit einer Krone auf dem Haupt, in der Rechten das Schwert, in der Linken Kelch mit Hostie, und die heilige Katharina mit dem Rad zur Linken, auf das sie auf Befehl des Kaisers Maxentius gebunden wurde, daneben die heilige Anna und Agathe. Letztere wird stets mit einem Brot in der Hand dargestellt. Ihre Verehrung scheint auf nicht christliche Ursprünge zurückzugehen, denn das ihr geweihte Brot, das sorgfältig das Jahr hindurch aufbewahrt wird, gibt Hilfe bei Feuersnot und wird im Falle eines Brandes um das betreffende Gehöft herumgetragen.

Die Figuren dieser Heiligen werden in den kleinen Kapellen der Dachkreuze häufig in Gruppen untergebracht, manchmal über zehn Figuren nebeneinander. Daneben gibt es andere, für deren Aufstellung besondere Plätze bevorzugt werden, so den heiligen Nepomuk an Brücken, Johannes den Täufer mit Christus an Flüssen und Seen, den heiligen Isidor auf den Feldern, oder den heiligen Florian in der Nähe von städtischen Häusern, die er vor Feuersbrunst schützen soll[37]). Nepomuk und Johannes der Täufer werden vom Volke beide unter dem Namen „Joneliai" (Pluralis der Zärtlichkeitsform von Johannes) zusammengefasst.

Wie die Holzplastiken aller Völker sind auch die litauischen — schon zum Schutz gegen die Witterung — farbig getönt und erhalten hierdurch oft einen eigenartigen Reiz. Nur konnte der arme litauische Schnitzer sich nicht jene kostbaren Farben beschaffen, mit denen die süddeutschen Meister ihre Skulpturen schmückten. Er musste mit dem vorliebnehmen, was ihm der Händler der nächsten Kleinstadt bot. Rot, blau, weiss, grün, auch wohl Silber und Gold werden verwandt, nicht immer geschmackvoll, zuweilen aber auch mit ausgesprochenem ästhetischen Gefühl und Sinn für Farbwirkung.

So sind diese Plastiken ihrem künstlerischen Wert nach sehr verschieden. Wir kennen solche, die man den westlichen durchaus an die Seite stellen kann, die man einem einfachen Bauern fast nicht zuschreiben möchte, und daneben solche, auf die die Worte des frommen Bischofs noch heute zutreffen — deren Gesichter verzeichnet und kaum menschenähnlich sind. Aber die besten dieser dörflichen Künstler haben doch stets aus einer innerlichen Berufung heraus gearbeitet, und ihre Schöpfungen sind aus Sehnsucht nach höherer Geistigkeit entstanden. Was wir von den Künstlern selbst wissen, ist nicht viel. Die wenigen Herrgottschnitzer, die wir kennen, sind alte fromme Leute, vielfach Sonderlinge. Sie gehören nicht zu den Reichen im Dorfe, Gewinn wirft ihre Arbeit nicht ab. Wenn sie einmal die Augen schliessen, werden sie kaum Nachfolger hinterlassen, denn auch ihre Kunst schwindet dahin, wie die Kreuze verfallen, die von ihnen zeugen.

3. HOLZSCHNITT UND MALEREI

In sehr engem Zusammenhang mit der dörflichen Plastik steht ein Gebiet künstlerischer Betätigung, das weiteren Kreisen kaum bekannt und noch seltener gewürdigt worden ist — der bäuerliche Holzschnitt. Auch er geht auf den Beginn des 18. Jahrhunderts zurück. Seine Vorlagen waren Altar- und Kirchengemälde, vor allem aber jene Heiligenbildchen, die als Kupferstiche von Vilnius aus verbreitet wurden und meist Kopien berühmter Gemälde darstellten wie den Gekreuzigten von Dürer, die heilige Katharina von Rubens und manche andere. Vor allem bevorzugte der Hersteller solcher Holzschnitte Darstellungen von wundertätigen Heiligen, die von den Bauern bei grossen Ablassfesten gern gekauft wurden. So steht auch diese Kunst ausschliesslich im Dienste der religiösen Idee.

Die „Škapliernikai“ der Kirchdörfer, die diese einfachen Holzschnitte herstellten und verkauften, verwandten für ihre Arbeiten sehr weiches Holz — gewöhnlich Linde — da ihr ganzes Handwerkzeug nur aus einem Messer bestand. Das Brett wurde geglättet und erhielt dann einen Überzug aus Kreide oder Wachs. Nun wurden aus dem Holz die Teile weggenommen, die auf dem Papier weiss bleiben sollten, während die eigentliche Zeichnung reliefartig ausgeschnitzt wurde. Die Figuren erhielten eine starke Konturlinie, die Schatten wurden durch einfache Strichtechnik erzeugt. Gedruckt wurden die Holzschnitte ohne Zuhilfenahme irgendwelcher Pressen, lediglich mit der Hand. So lassen sie sich, wie Galaunė betont, technisch nur mit den deutschen Einzelholzschnitten des 15. Jahrhunderts vergleichen, und tatsächlich hat auch Deutschland bei dieser Technik in Litauen Pate gestanden. Da die Abzüge auf gewöhnlichem Papier hergestellt wurden und die Kolorierung in sehr wenig dauerhaften Farben erfolgte, haben sich ältere Originale kaum erhalten. Für ihre grosse Verbreitung spricht jedoch die Anzahl der Sujets sowie ihre Beliebtheit im Volke. Letztere beweist die von Galaunė angeführte Tatsache 38), dass nach Aufkommen des Steindrucks in Deutschland die beliebtesten der litauischen Holzschnitte dort lithographiert und nach Litauen exportiert wurden. Ein im Jahre 1921 in Warschau erfolgter Neudruck von den dort befindlichen Bildstöcken — fast sämtliche Bildstöcke sind durch polnische Liebhaber nach Warschau gelangt — enthält 42 litauische und 24 polnische Holzschnitte ähnlicher Art.

Heimat des litauischen Holzschnitts ist die Landschaft Schamaiten. Hier bestand in Kalvarija sogar zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Schule für das Erlernen dieser Kunst, die in dem Landstädtchen Darbėnai noch bis zur Mitte des Jahrhunderts betrieben wurde. Die Namen der Hersteller dieser Holzschnitte sind bis auf wenige heute vergessen. Von der Mitte des Jahrhunderts an wurde der dörfliche Holzschnitt durch den fabrikmässig erzeugten Stein- und Öldruck, den wir heute in jedem Bauernhause finden, verdrängt.

Genau wie die dörflichen Plastiken entfernten sich die alten Holzschnitte, wie wir an den erhaltenen Beispielen sehen, teilweise recht weit von der kirchlichen Vorlage. Und in dieser eigenartigen Umschaffung liegt auch ihre Bedeutung für die litauische Volkskunst. Vielfach liessen die Schnitzer Teile der Originalvorlage fort, um an ihre Stelle eigene vertraute Muster, auch wohl Stilisierungen von Pflanzen und Bäumen zu setzen. Wir finden auch selbständige Gruppierungen von Heiligen auf einzelnen Schnitten. Daneben gilt für die Holzschnitte alles das, was im Absatz über die dörfliche Plastik, über Typisierung des Ausdrucks, Proportionen und die Mittel der Darstellung gesagt wurde. Da den Holzschnitzern die Gesetze der Perspektive nicht bekannt waren, schufen sie ihre Gestalten auf einer doppelten Ebene, indem sie diejenigen, die im Vordergrunde stehen sollten, über den anderen Figuren anbrachten. Der Hintergrund der Bilder ist gleichmässig, häufig durch kleine Ornamente belebt.

Auch über den künstlerischen Wert dieser Holzschnitte lässt sich etwa das Gleiche wie über den der Plastiken sagen: Neben sehr primitiven Nachahmungen gibt es solche von grosser Schönheit und Subtilität der Auffassung. Vom kulturellen Standpunkt aus sind sie von Interesse durch die Art, wie hier von ausserhalb kommende künstlerische Eindrücke aufgenommen und durch eine ihnen im Grunde unadäquate bäuerliche Auffassung auf eine völlig andere Ebene der Empfindung und des Ausdrucks gehoben werden.

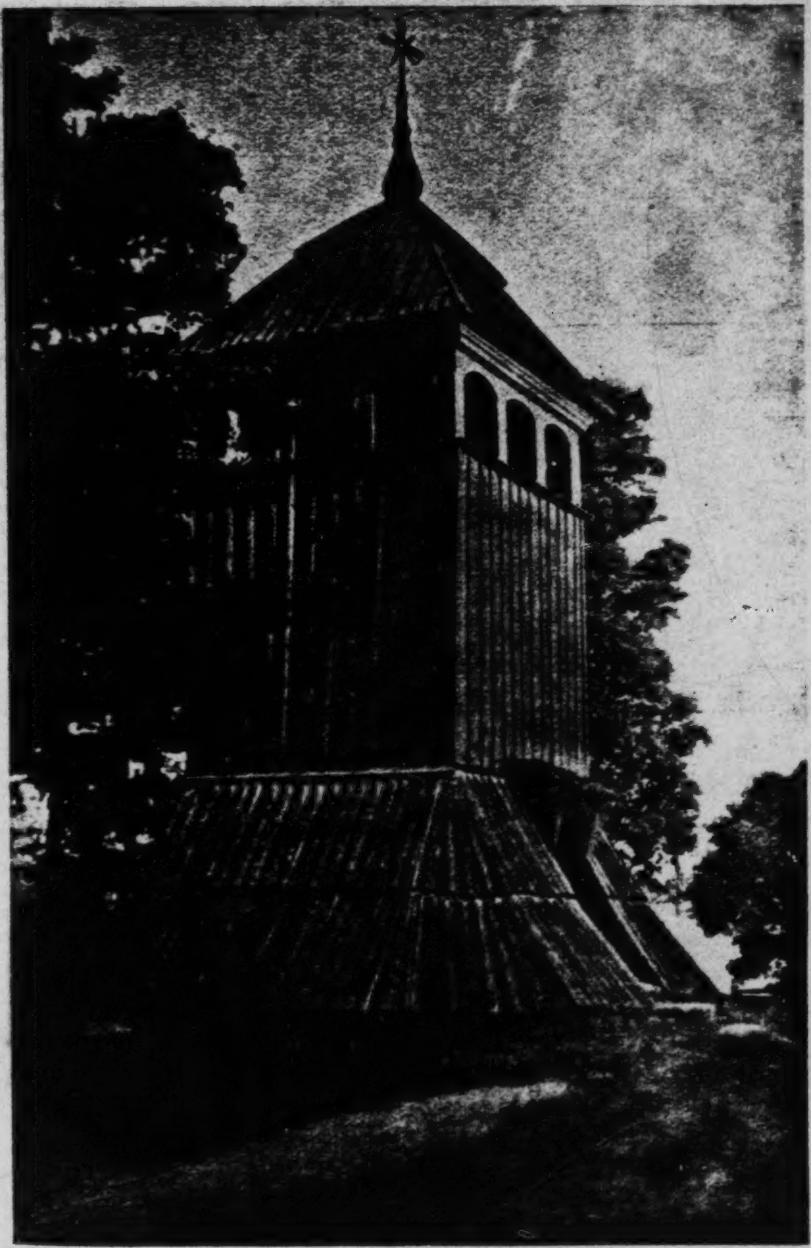
Neben diesen Holzschnitten entwickelte sich in Litauen im 19. Jahrhundert auch eine bäuerliche kirchliche Malerei, von der einige wenige Stücke erhalten geblieben sind. Auch aus ihnen spricht — sofern sie nicht einfach Kopien von Kirchengemälden sind — eine frische Naivität des Empfindens und tiefe Gläubigkeit. So ist auf einem dieser Bilder das Auge

Gottes dargestellt, von Wolken umrahmt. Aus diesen Wolken strecken sich zwei Hände zur Erde herab, aus deren einer Saat auf den Acker fällt, während die andere zwei knieende Menschen mit Brot segnet. Den Hintergrund gibt eine Landschaft mit wenigen Bäumen. Aus diesem Bilde, das sich an keine Vorlage anlehnt — und hierin allerdings eine Ausnahme darstellt — spricht eine durchaus selbständige Auffassung, die von grossem Reiz ist.

Dem bäuerlichen Künstler standen gewöhnlich nur zwei, drei Farben für seine Bilder zur Verfügung. In den meisten Fällen fertigte er zunächst die Zeichnung an und malte diese dann aus. Durch den Einfluss der Zeit haben die Farben sich stark verändert, sodass manche dieser Bilder eine ganz eigenartige Tönung aufweisen.

Leider ist auch dieser kirchlichen Malerei in Litauen nur eine ganz kurze Spanne der Entwicklung beschieden gewesen. Sie wurde durch die gleiche Technik vernichtet, der auch die dörflichen Holzschnitte zum Opfer fielen.

Die bisher behandelten Gebiete religiöser Volkskunst in Litauen sind erst in den letzten Jahren stärker gewürdigt worden. Es geschah dies im Zusammenhang mit dem Aufkommen eines neuen Nationalismus, der zielbewusst den seelischen Kräften der eigenen Nation, wie sie sich gerade in Volkskunst und Volksbrauch offenbaren, nachspürt — andrerseits durch die Entwicklung des Expressionismus, dessen Vertreter gerade aus der Kunst der Primitive Stimmung und suggestive Belebung schöpften. Alle äusseren Erscheinungen werden ja durch den Expressionismus bis auf das letzte Mass ihrer Einfachheit zurückgedrängt. An die Stelle der äusseren Erlebnisse treten ganz von selbst die inneren seelischen Erscheinungen. So ist es kein Wunder, dass auch die Erzeugnisse der litauischen Volkskunst, vor allem die bäuerlichen Holzplastiken, auf der internationalen Kunstausstellung zu Monza 1925 einen ausserordentlichen Erfolg hatten. Gerade der Gegensatz zwischen der Naivität der Darstellung und der Kraft ihres Eindrucks fand eingehende Würdigung und Anerkennung.



GLOCKENTURM IM KREISE TELŠIAI

opp 128

Nun sind die hier genannten expressionistischen Elemente nicht allein für das bisher behandelte Gebiet der religiösen Volkskunst charakteristisch. In gleicher Stärke offenbaren sie sich auch auf den profanen Gebieten der bäuerlichen Kunst. Wir stehen damit vor dem weitverzweigten Gebiet des Kunstgewerbes, das sich in Litauen in den vielfältigen Formen der Holzschnitzerei, der Weberei und Töpferei, der dekorativen Malerei und noch auf manchen anderen Gebieten selbständig entwickelt hat, und dessen Erzeugnisse gerade von deutschen Künstlern und Gelehrten liebevolle Würdigung und Anerkennung gefunden haben.

4. DIE DÖRFLICHE HEIMKUNST

HOLZKUNST, KERAMIK, SCHMIEDEKUNST, DEKORATIVE MALEREI

Wir werden auch bei der Betrachtung dieser Zweige der Volkskunst zunächst von der Holzschnitzerei ausgehen müssen, gab der Wald doch dem Litauer von jeher alles, was er an Geräten für sein Leben bedurfte — von der weidengeflochtenen Wiege bis zum ragenden Kreuz auf seinem Friedhof. Wenn er dem mühsam geschnitzten Gerät eine besondere Schönheit, einen eigenartigen Schmuck verlieh, so hob er es damit aus der Masse heraus, gab ihm eine eigene Prägung und eine individuelle Bedeutung. Über diese Holzarbeiten schreibt der ostpreussische Dichter Alfred Brust in seinem schon erwähnten Aufsatz 39): „Der Schwerpunkt der bildenden Kunst hat in Litauen auf dem Kunstgewerbe gelegen. Namentlich an den holzgeschnitzten Gebrauchsgegenständen wird ein expressionistisches Gemüt viel Freude und Befriedigung empfinden. Wenn auch durch den Krieg sehr viel von dieser Hauskunst durch Brand verloren gegangen ist, so gibt es auf den Gehöften abgelegener Ortschaften noch eine Menge schöner Gegenstände, die, in einer Ausstellung gezeigt, bei Kennern einen tiefen Eindruck hinterlassen würden. Truhen, Bottiche und Mörser aller Art und Form zeugen von grossem Kunstfleiss, und Kienspanhalter verraten bei verblüffender Primitivität einen vorzüglichen Geschmack für das einheitliche Bild der Hauseinrichtung".

Die starke künstlerische Kraft, die aus diesen bäuerlichen Gebrauchsgegenständen spricht, hat auch die Aufmerksamkeit mancher anderen Künstler auf sich gelenkt, ich nenne unter anderen Professor Buhe und Professor von Osterroth. Vor allem ist es die Art, wie die litauische Ornamentik aus dem Gegenstand selbst mit absoluter künstlerischer Logik hervorwächst. Hierüber spricht Hans Heinrich Schaeder in einem mit grosser Liebe geschriebenen Aufsatz[40]): „Das gesamte Schaffen des Litauers ist ein Einheitliches und in seinem tiefsten Seelengrunde gewurzelt. So wird es möglich, dass jede einzelne seiner Lebensäusserungen mit jeder anderen wurzelhaft verbunden ist und zum Ganzen seines Lebens Beziehung sucht. Er hat nicht die Absicht, die Gegenstände, die er sich nutzbar macht, zu verzieren, sondern lässt aus ihnen das Ornament, die Arabeske, hervorspriessen mit nicht geringerer Notwendigkeit als die Pflanze die Blüte aus sich hervortreibt. Es gibt also kein Kunstgewerbe bei den Litauern; ob er ein Gürtelband webt oder Farben auf die Schale eines Eies trägt — überall ist es der wahrhaft künstlerische Wille, der ihn bewegt. All diese Dinge haben die unmittelbare Wirkung grosser Kunst".

Noch ein vierter sei in diesem Zusammenhange genannt, der Gründer des Kauener Stadtmuseums, der alte Tadas Daugirdas (Thaddäus von Dowgird), der nicht nur ein Sonderling, sondern auch ein Künstler war, und von dem das charakteristische Wort stammt: „Der Litauer macht nicht, er schöpft. Machen ist nichts, schöpfen ist alles".

Damit ist das Wesen der litauischen Heimkunst deutlich genug umschrieben: Aus schöpferischer Phantasie, gebunden durch die ererbten Traditionen, entstanden die Formen und Schmuckmotive der hölzernen Gerätschaften sowohl, wie auch die Muster und Farben jener bunten Bänder und Schürzen, die uns am Ende dieses Kapitels beschäftigen sollen.

Die Ornamente, welche die Gebrauchsgegenstände des bäuerlichen Haushalts zieren, enthalten keine verborgene Symbolik. Teilweise sind es die gleichen geometrischen Formen, die wir schon an anderer Stelle antrafen. Sie ergaben sich aus der Technik des Linien- und Kerbschnitts, der vor allem bei solchen Geräten angewendet wird, die häufig mit Wasser in Berührung kommen wie die Waschschlegel, welche die litauische Bäuerin auch heute noch für ihre Wäsche benutzt. Die schönsten Arbeiten jedoch sind im Tiefschnitt ausgeführt, oder das Ornament wird, wie wir es z. B. bei Handtuchhaltern sehen, ganz herausgeschnitzt und damit zu eigener Bedeutung entwickelt. Wir finden als Ornamente Rosetten, Sterne und Schlangenlinien, gebrochene und Rautenstäbe, daneben stilisierte Pflanzenmuster — diese jedoch seltener — auf Truhen, Tellern, Schüsseln, Stöcken u. s. w. Bei Spindeln und Spinnrocken dagegen ist das beliebteste Ornament der in sechs Segmente geteilte Kreis, das alte Sinnbild der Sonne, dessen Herstellung nur geringe Mühe macht und daher oft wiederholt wird. Nur an Rockenhaltern treten Tiergestalten auf, die der Umwelt entnommen sind, vor allem Vögel. Prunkvoll geschnitzte Handtuch- und Löffelhalter, Löffel, Messer und Gabeln, Webeschiffchen- und Schleifsteinbehälter, Dosen und Kästchen, ja selbst ausgeschnitzte Flaschen, zeigen grosse technische Geschicklichkeit und künstlerische Formgebung. Selten nur, dass ein Gegenstand des häuslichen Bedarfs ohne Schmuck bleibt. Nur in Museen trifft man noch den alten „žibintuvas" an, den Kienspanhalter, ein oft sehr schön geschnitztes Gestell, das die Späne hielt, welche den Arbeitsraum erhellten, oder die Kanklės, das gleichfalls reich geschnitzte zitherähnliche alte Musikinstrument der Litauer, welches heute zu neuem Leben erwacht ist 41)*. In allen diesen Mustern schwingt eine innere Rhythmik, die von absolut sicherem Stilgefühl zeugt. Man darf auch nie übersehen, dass diese Gegenstände nur zur eigenen Freude oder zur Freude von Menschen geschaffen wurden, denen man sie schenkte — wie etwa der Bursche dem Mädchen. So behielten sie den Reiz des Persönlichen und Unmittelbaren und den Wert der Einmaligkeit.

Bei dieser Freude am Schmuck der Gebrauchsgegenstände nimmt es denn fast Wunder, dass wir keine mit Schnitzwerk verzierten Möbel im litauischen Dorf finden — keine geschnitzten Bauernbetten oder Tische oder Bänke. Hier waltet vielmehr eine eigenartige Nüchternheit, die nur dadurch zu erklären ist, dass es eine bürgerliche Kultur im westlichen Sinne in diesem Lande als einem Teile des früheren Russlands nicht gegeben hat. Diese aber scheint in jedem Falle Vorbedingung für eine bäuerliche Wohnungskultur zu sein.

Eine Hausindustrie, welche kunstvoll gearbeitete hölzerne Gerätschaften auf den Markt brachte, hat in Litauen früher nicht bestanden. Ganz im Gegensatz etwa zu Deutschland ist auch aus der Volkskunst, obwohl sie eine solche Höhe des Ausdrucks erreichte, kein völkisches Kunstgewerbe hervorgegangen. Weder hat diese Kunst auf dem Lande sich zu einem Gewerbe entwickelt — dem stand die bäuerliche Eigenwirtschaft entgegen — noch hat das städtische Kunstgewerbe — denken wir etwa an die Inneneinrichtung der Stadtkirche — irgendwelche Anregungen von ihr erfahren. Die Gründe hierfür werden im Kapitel über die geistige Kultur der Stadt zur Sprache kommen. Wir sprechen daher in diesem Zusammenhange mit voller Absicht von Heimkultur. Erst in jüngster Zeit ist in Litauen ein Kunstgewerbe auf völkischer Basis entstanden, wie es vor dem Weltkriege schon Daugirdas erstrebte.

Es bedarf keiner Frage, dass der reiche Formenschatz der litauischen Heimkunst für die Entwicklung eines selbständigen Kunstgewerbes einen günstigen Boden darbietet. Allerdings sucht das moderne litauische Kunstgewerbe, wie es etwa durch die Handwerkerschulen, die Waisenhäuser und ähnliche Institute gepflegt wird, heute noch nach eigenen Wegen. Die Entwicklung ist auch nicht ohne Gefahr, denn nicht jeder Weg kann zum Ziele führen. Wir sehen hier teilweise Bestrebungen, unter Aufgabe des einheimischen Formenschatzes die westliche Formenwelt einfach zu übernehmen und damit einen bedauerlichen Bruch mit der eigenen und selbständig gewachsenen

Tradition. Andererseits müssen Versuche, die uralten und gerade durch die Technik des Webens bedingten Webemuster ohne weiteres auf Holzmöbel und Holzgegenstände zu übertragen, den inneren Zusammenhang zwischen Gerät und Ornament zerstören. Eingebrannte oder geschnitzte Juostos auf hölzernen Buchdeckeln sind warnende Beispiele. Immerhin treffen wir schon auf einzelne künstlerische Persönlichkeiten, die auf diesem Gebiete aus eigener Kraft mustergültiges leisten, denken wir etwa an die modernen Webereien der Bagnickaitė.

Neben den Erzeugnissen einer hochentwickelten Holzkunst treten die der litauischen Keramik stark zurück. Es überwiegen hier die uralten primitiven Strich-, Linien-, Zickzack- und Bandmuster, die in den Ton mit einem Stein oder einem Holzsplitter eingedrückt werden, und die sich kaum von den Mustern der Tonscherben aus den altpreussischen Gräbern unterscheiden. Daneben finden wir gemalte Gefässe. In jüngerer Zeit sind verschiedentlich Versuche gemacht worden, die heute fast vergessene Technik der Glasurmalerei auf Schüsseln, Tellern, Krügen und Vasen von neuem zu beleben.

Die Formen der Gefässe sind im allgemeinen wenig eigenartig. Vermutlich hängt dies mit der Tatsache zusammen, dass der Litauer bis in die jüngste Zeit auch seine Gefässe aus Holz oder Baumrinde anfertigte, während die Töpferei schon seit langem zumeist in den Händen jüdischer Meister liegt. Wir finden hier einen Rückschritt gegen früher, denn auf der Kunstausstellung „Wilna-Minsk" 1918 befand sich unter den dort ausgestellten Kacheln ein besonderes Stück aus sehr alter Zeit, das aus Panevėžys stammte und dadurch bemerkenswert war, dass es die Mutter Gottes in der Landestracht darstellte. Immerhin scheint es sich hierbei um eine Ausnahme gehandelt zu haben, denn im allgemeinen hat die Keramik im litauischen Volke keine stärkere künstlerische Ausbildung erfahren — ganz im Gegensatz zur Schmiedekunst, die im Absatz über die Dachkreuze schon gestreift wurde. Fast jedes dieser Hochkreuze endet in einem eisengeschmiedeten kleineren zweiten Kreuz, welches mit einem Dorn auf das erstere aufgesetzt ist. Diese Eisenarbeiten verraten eine ausserordentliche Zierlichkeit und Leichtigkeit. In rhythmischer Beschwingtheit steigen sie auf und wiederholen das Thema der symbolischen Ornamentik in ihrer eigenen Sprache. Rosetten, Blumen, Sonne, Mond und alle anderen Sinnbilder heidnischer Vorzeit erwachen in ihnen zu neuem Leben, und so gross ist die Vielfältigkeit der Formen, dass auch von diesen Erzeugnissen der Schmiedekunst unter hunderten kaum eines dem anderen gleicht. Diese hohe Formentwicklung erscheint als besonders eigenartig in einem Lande, welches über keine eigenen Eisenvorkommen verfügt. Vielleicht galt das Eisen gerade darum als besonders kostbares Material, denn es wurde fast nur zu solchen Schmuckformen verarbeitet. Im täglichen Leben des Volkes vermochte es das Holz nicht zu verdrängen. Abgesehen von Tür- und Fensterbeschlägen und sehr wenigen schmiedeeisernen Gebrauchsgegenständen hat sich aus älterer Zeit daher fast nichts erhalten. Die Tatsache, dass auch die Schmiedekunst — soweit sie eben Kunst war — nur das religiöse Schmuckbedürfnis befriedigte, hat dazu geführt, dass auch sie heute einen absterbenden Zweig der alten litauischen Dorfkunst darstellt.

Das Gleiche gilt leider auch von der Anwendung des farbigen Ornaments und der dekorativen Bemalung von Gebrauchsgegenständen, wie sie früher im Lande gepflegt wurde. Die „bunten Fensterlein", von denen die alten Dainos singen, sind selten geworden, und schön bemalte Truhen sind fast nur noch in den Museen zu finden. In Schamaiten schmückte man sie mit kräftigen und schweren Farben, im Nordosten des Landes dagegen, vermutlich unter slawischem Einfluss, mit leichten und beschwingten[42]). Bei den erhaltenen Truhen, die in der Hauptsache Brauttruhen sind, ist das beherrschende Ornament die Lilie, daneben finden wir andere Blumen- und Blättermuster, teilweise in phantasievoller Stilisierung — auch gelegentlich Vögel, vor allem solche, die in der Natur reichen Farbenschmuck tragen. Dagegen fehlen alle Darstellungen aus dem menschlichen Leben, wie sie bei

Polen und Russen beliebt sind. Von dem dunkel getönten Grunde heben sich kräftig und ohne Übergänge die Farben ab — grün und gelb, weiss und rot, grün, lila und gelb — und noch in anderen Zusammenstellungen, die stets von sicherem Farbengefühl sprechen. Im Gesamteindruck wirken diese Truhen trotz der Lebendigkeit des Kolorits doch ruhig. Immerhin scheinen mir die wenigen Beispiele dieser Kunst, die ich bisher gesehen habe, noch nicht das auszudrücken, was ich für das eigentlich Wesentliche der Farbgebung in der litauischen Volkskunst halten möchte — die schöpferische Kraft der Farbe. Diese vermag sich erst dort zu reiner Wirkung zu entfalten, wo sie nicht mehr im Dienste der Zeichnung steht, sondern die Fläche selbst sich untertan macht wie im Flusse der bunten Muster der litauischen Zierbänder oder bei den Margučiai, den Ostereiern.

Die litauischen Margučiai (marginti — farbig zieren) weisen die gleiche stilisierte Ornamentik im Beharrungszustande auf, die sich in den Juosten fliessend gestaltet — Blätter, Blumen, geometrische Figuren in unendlich abwechselungsreicher Gestaltung — aber es ist hier die Farbe, die sie hervorruft, die zum Selbstzweck wird und die Fläche beherrscht und gestaltet. Gerade an den Margučiai kann man beobachten, wie das Wesen der Komplementärfarben völlig erfasst ist. Die Fläche des Ovals wird als Einheit gesehen und nur selten in Segmente geteilt. Der liebevolle Erforscher und Sammler dieser kleinen Kunstwerke, Tadas Daugirdas, hat über diesen Zweig der Volkskunst einiges interessante geschrieben[43]). Er stützte sich auf ein grosses Material von 4700 farbigen Ornamenten und Beispielen, die er im ganzen Gebiet des europäischen Russlands und Ostdeutschlands bis zum Riesengebirge hin gesammelt hatte. Als Sinnbild des in der Natur erwachenden Lebens wird das Ei ja bei vielen Völkern gefeiert. Die Sitte des kunstvollen Bemalens der Ostereier kennt man nicht nur in Litauen, sondern auch in anderen Ländern, vor allem in Polen, und vermutlich haben die Litauer sie auch von den Polen übernommen, aber auf eigene Art weiter entwickelt.

Nach den Forschungen Daugirdas' unterscheiden sich die litauischen Ostereier, deren schönste am Mittel- und Unterlauf der Memel bis Schmalleningken zu finden sind, von den polnischen vor allem durch die ruhigere Farbengebung. Auf diesen gedämpften Farben wirkt die zierliche Zeichnung häufig besonders schön. Man kocht die Eier, taucht sie hierauf in Farbe — verwandt werden Pflanzenfarben — und kratzt die Muster ein. Im Gegensatz dazu malen die Polen mit flüssigem Wachs das beabsichtigte Muster auf das rohe Ei und bedienen sich hierbei eines Holzstäbchens, das am Ende gespalten und mit einem engen Blechröhrchen versehen wird. Die Eier werden dann in eine hellere kalte Farblösung getaucht. Sie heissen „Pisanki". Nach dem Trocknen kommt auf die Stellen, die heller bleiben sollen, wieder Wachs, und das Ei wird in eine dunklere Farblösung getaucht. Man wiederholt dies verschiedene Male mit immer dunkleren Farben, sodass das Ei schliesslich die verschiedensten Farbmuster und Ornamente erhält. Zum Schluss wird das Ei gekocht, wodurch sich die Wachsschicht ablöst. Die Litauer wenden dieses Verfahren seltener an, und gewöhnlich nur mit zwei Farben.

„Die Herstellung der Margučiai", sagt Daugirdas, „ist fast ausschliesslich Arbeit und Kunstvermögen des litauischen Mädchens, seltener der verheirateten Frau. Gefärbt werden die Eier am Ostersonnabend, gekratzt aber erst am Sonntag Nachmittag; ein früheres Herstellen gilt als Sünde". Auch die litauischen Ostereier werden kaum auf den Märkten verkauft. Sie sind Geschenke des Taufpaten oder der Mutter für die Kinder und Aufmerksamkeiten für Freunde, auch für den Geistlichen des Ortes. Während das benachbarte Volk der Letten nur einfarbig getönte Eier kennt, sind die litauischen Margučiai schon im 16. Jahrhundert bezeugt. In heutiger Zeit ist die alte Sitte vor allem im Kreise Trakai lebendig geblieben.

WEBEREI UND VERWANDTE TECHNIKEN

Dass die litauische Volkskunst — denken wir an das Volkslied oder an die Grabkreuze, oder an welchen Zweig nur immer — in ihrem innersten Wesen eine Einheit bildet, einen eigenen künstlerischen Stil geschaffen hat, ist von vielen Beurteilern hervorgehoben worden. Der Kreis dieser Kunst umfasst das gesamte Leben einer bäuerlichen Kultur in seltener Geschlossenheit; eins reiht sich an das andere, und als letztes Gebiet fügt sich die dörfliche Webekuns. harmonisch in diesen Ring ein.

Der Flachs, auf eigenem Felde geerntet, auf eigenem Spinnrad gesponnen, auf bäuerlichem Webstuhl gewebt, ist in Litauen seit sehr alter Zeit ein vertrautes Material. Mit seiner Bearbeitung verband sich das Lied, dessen Rhythmus dem Gange des Webstuhles folgte, und dessen Worte die Weberinnen rühmten, die zierliche Muster zu weben verstehen. So ist in dieser Kunst nichts Fremdes, sie ruht nicht in den Händen von wenigen — jedes Mädchen, jede Frau auf dem Dorfe versteht sie noch heute. Und noch heute wissen alte Frauen jene altertümliche Art des Spinnens, bei der das an einem Rocken befestigte Flachswickel mit Hilfe einer Spindel abgesponnen wird, die die Spinnerin mit der Hand dreht.

Auch an den Farben, mit denen die Fäden gefärbt wurden, war ursprünglich nichts Fremdes. Sie wurden aus Erden, Eisenerz, Pflanzen, Birkenblättern, Eichen- und Erlenrinde hergestellt, und ihre Anweisung wurde als Familiengeheimnis gehütet. Ihre Herstellung war sehr mühsam. Die Pflanzen wurden zerkleinert und mit dem Garn gekocht, die Pflanzenasche diente als Beize. Stets wurde nur das Garn gefärbt, niemals das fertige Gewebe. So erzielte man ruhige Farben von unbegrenzter Haltbarkeit. Von hundertjährigen Schürzen geht eine stille Leuchtkraft aus, die noch heute bezaubert. Obwohl die Naturfarben allmählich durch moderne Anilinfarben verdrängt worden sind, ist die Kenntnis der alten Färbetechnik noch in manchen Bauernfamilien erhalten.

Die Farbengebung wechselt. Braun, blau und rot waren wohl die ältesten Farben. Zu ihnen gesellte sich grün. Auf weissem Grunde erstand das Muster. Am besten vermögen wir die litauische Auffassung von der Farbe bei den Juostos zu erkennen, jenen bunten Schmuckbändern, die als Gürtel- und Schürzenbänder dienen, zum Verschliessen der Pelze und als Zierrat der Mädchen. Sie sind über das ganze Land verbreitet, unterscheiden sich aber landschaftlich sowohl in den Farben wie auch in den Mustern und in der Technik. Ihre Farbgebung wird in feiner Weise von Karl Brammer analysiert [44]): „Das Wesen der Ergänzungsfarben ist hier mit erstaunlicher Sicherheit erfasst, eine Verirrung kommt nie vor. Rot und Grünlichblau, Orange und Cyanblau, Grünlichgelb und Violett werden in treffender Weise nebeneinander gesetzt. Sehr fein wirkt ferner die geschickte Verwendung von Weiss bei gegensätzlichen Farben. Aus der Verwendung von Rot und Gelb auf schwarzem Grund *) ist deutlich zu ersehen, dass man auch das Verhältnis zwischen dunklen und leuchtenden Farben sehr gut kennt. Wohl ist bei den Litauern die Freude am Farbenreichtum vorhanden, aber nicht wie bei den Polen die laute Freude an lauten lichten Farben, sondern das Wesen der Farbe ist hier viel tiefer und geklärter erfasst". Hierzu sei noch ergänzend bemerkt, dass die Farbengebung bei den litauischen Webereien im Verlaufe der Zeit eine Entwicklung durchgemacht hat — und zwar vor allem durch die Technik, welche einerseits die Zahl der zur Verfügung stehenden Farben beträchtlich vermehrte, andrerseits aber auch ihre Leuchtkraft steigerte. Wir können dies erkennen, wenn wir etwa die durchaus schlichte Farbgebung der ältesten uns bekannten Bänder und Schürzen mit der aus späterer Zeit vergleichen. Es bedeutet dies jedoch keine Minderung des Wertes der späteren farbigen Webmuster, und vor allem ist Brammer Recht zu geben, wenn er das Hauptgewicht auf die Sensibilität der Farbenkomposition legt. Gerade diese aber konnte sich erst später zu vollem Ausdruck entfalten.

Einen geradezu begeisterten Hymnus auf die farbigen Juostos singt ein anderer deutscher Künstler, den gleichfalls der Weltkrieg nach Litauen führte, Hans Heinrich Schaeder. Er schreibt: „Die Farbe ist hier noch freier, da sie von der Rücksicht auf den Körper, den dreidimensionalen Raum, be-

---

*) Letzterer kommt ausserordentlich selten vor. V. J.

freit, nur noch der Fläche lebt. Die Fläche ist unendlich zart wie der weiche Stoff der Bänder; die Farbe schmiegt sich ihm ein. Man fasst es nicht, dass hier bunte Fäden verknüpft sein sollen; sind diese Gebilde nicht gewachsen, blumengleich, unter aufsteigender und schwindender Sonne? All die Verschwiegenheiten und Sehnsüchte der litauischen Seele sind in diesen Bändern geborgen. Diese wunderbaren ruhevollen Farben, wurden sie nicht von den Tränen der webenden Frauen gedämpft? Diese Melodik der Linien und der farbigen Flächen, ist sie nicht der unendlichen Süsse der litauischen Lieder verschwistert?" 43)

In früherer Zeit kamen die Juostos nie auf den Markt. Frauen und Mädchen schenkten sie denen, die sie liebten. Auf einer alten Juosta ist der Anfang eines kleinen sehnsüchtigen Liebesliedes eingewebt. Eine von Kurschat (1911) erwähnte eingewebte Widmung lautet:

Ich wob, wie ich konnte, ich schenkte es, wem ich wollte,
Aber ich glaubte immer, mein Liebster sollte es erhalten.

So sprechen diese Bänder tatsächlich oft von seltener Zartheit des Empfindens, und ihre bunten Muster scheinen überglänzt von Sehnsucht und Liebe, von Schicksal und Trauer. In manchen Bändern befanden sich, wie Otto Glagau (1869) mitteilt, auch Devisen in englischer und französischer Sprache, deren Bedeutung die Bauernmädchen natürlich nicht kannten, die aber in bestimmten Familien erhalten blieben und immer von neuem nachgebildet wurden. Hierbei handelt es sich allerdings um Formen einer späteren Entwicklung, genau wie die gelegentliche Verwendung von Metallfäden auf den Einfluss der Lyoner Seidenindustrie im 18. Jahrhundert zurückgeht. Sonst verwandte man in früherer Zeit nur Fäden aus Flachs, Wolle und Hanf, die Verwendung von Seide dagegen ist erst in allerjüngster Zeit aufgekommen. Vielfach werden diese seidenen Juostos heute als Binder verkauft oder zusammengehäkelt als Tischläufer verwendet, auf dem Dorfe sind diese Verwendungsarten jedoch nicht bekannt.

Die Herstellung der Juostos erfolgt auf drei verschiedene Arten. Wir kennen pintinės, austinės und kaišytinės —

d. h. eine Flecht-, eine Webe- und eine Stopftechnik. Von diesen ist die Flechttechnik, die noch im Norden der Landschaft Aukschtaiten in den Kreisen Zarasai, Panevėžys und Ukmergė ausgeübt wird, aber sehr selten geworden ist, die älteste [46]). Die Fäden werden über ein Brett gelegt und dann geflochten, wobei man von der Mitte aus beginnt. So ergeben sich zwei Teile, bei denen das gleiche Muster in der Mitte beginnend nach den Aussenseiten zu verläuft. Die so hergestellten Bänder, die sich gut dehnen lassen, sind besonders breit. Sie enthalten gewöhnlich ein einfaches Muster von verschiedenen sich kreuzenden Streifen. Ihre Herstellung erfordert ebensowenig ein Gerät wie die der gewebten Bänder (juostos austinės), die heute am meisten bekannt und über ganz Litauen verbreitet sind. Die Weberin bindet die bunten Wollfäden, aus denen die Juosta entstehen soll, mit dem einen Ende an einem Wandhaken, mit dem anderen an ihrem Gürtel fest, nachdem sie die Fäden um ein Stäbchen gewickelt und so parallel gelegt hat, dass die eine Hälfte der Fäden nach unten, die andere nach oben kommt. So entsteht die Webkette. Mit einem Webeschiffchen, das die Weberin in der Hand hält, werden die Querfäden — der sogenannte Einschlag — dem Muster entsprechend durch die Längsfäden hindurchgezogen und mit einer Art holzgeschnitzter Falzbeine jeder Querfaden an den anderen herangedrückt. Mit die schwierigste Arbeit ist hierbei das Aufspannen des Musters [46]).

Im Gegensatz zu diesen gewebten Bändern ist die dritte Technik, die Stopftechnik (juostos kaišytinės) heute ähnlich selten geworden wie die Flechttechnik. Ihre Heimat ist das Suwalkische Gebiet. Bei der Stopftechnik werden die farbigen Fäden, die das Muster ergeben, mit der Hand durchgezogen. Das bunte Muster wird hierbei, also während des Webens selbst, eingestickt und mit dem nächsten Schuss festgezogen. Diese Technik, zu der die Weberin ein kleines Handwebestühlchen nötig hat, „stellt eine weitgehende Fortentwicklung der litauischen Bandtechnik dar, die durch die vermehrte Aufnahme von stilisierten Blumen als Webmuster bedingt ist, deren Nachbildung in den Juostos austinės (gewebten Bändern) unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnen würde"[47]).

Bei der Analysierung der Webmuster, die fast ausschliesslich geometrischer Natur sind, wird in den meisten Fällen ausser acht gelassen, dass schon allein die Technik des Webens von selbst zu bestimmten Mustern führen musste. Sicherlich legte man diesen erst weit später ihre vielen heutigen Bezeichnungen bei, für die alle möglichen sinnfälligen Dinge der Umgebung den Namen hergeben mussten — die Ente, der Kuckuck, der Wiedehopf, das Fenster, der Besen, die Rose, die Tanne, ja selbst der Ziegenhuf und noch viele andere. Dass — eben aus der Technik des Webens heraus — manche Ähnlichkeiten mit zeitlich und räumlich verschiedenen Völkern entstehen mussten, ist daher nur natürlich. Aus der Fülle der Zeichnungen geht der ungeheure Reichtum dieser Ornamentik hervor, zumal die Muster in den verschiedensten Kombinationen auftreten. Näher auf sie einzugehen, verbietet der Raum dieser Darstellung, handelt es sich doch um viele hundert Muster.

Während im westlichen Litauen die Schmuckweberei nicht so stark gepflegt wird — abgesehen von Palanga, wo vor allem Juostos mit Stern- und Blumenmustern beliebt sind, häuft sich der ganze Reichtum dieser farbigen Ornamentik im Gebiet von Suvalkija, vor allem in den Kreisen Mariampolė und Vilkaviškis. Dieses Gebiet ist auch die Heimat des berühmten Tulpenmusters und der bunten litauischen Zierschürzen. Einfache Schürzen kennt man auch in der Gegend von Zanavykai und Zarasai sowie in der Landschaft Dzūkija, während sie in Schamaiten wieder vollkommen fehlen. Nirgends aber entfaltet sich die Farbengebung so subtil und die Ornamentik zu solchem Reichtum der Formen wie im Suwalkischen. Auf braunem, blauem, rotem oder grünem Untergrund erwächst das Ornament wie eine kostbare Blüte. Vielleicht geht das schönste dieser Muster, die in den verschiedensten Formen stilisierte Tulpe, auf irgendeine sinnbildliche Darstellung zurück, zumal die Tulpe selbst in Litauen ja eine unbekannte Blume war. Die

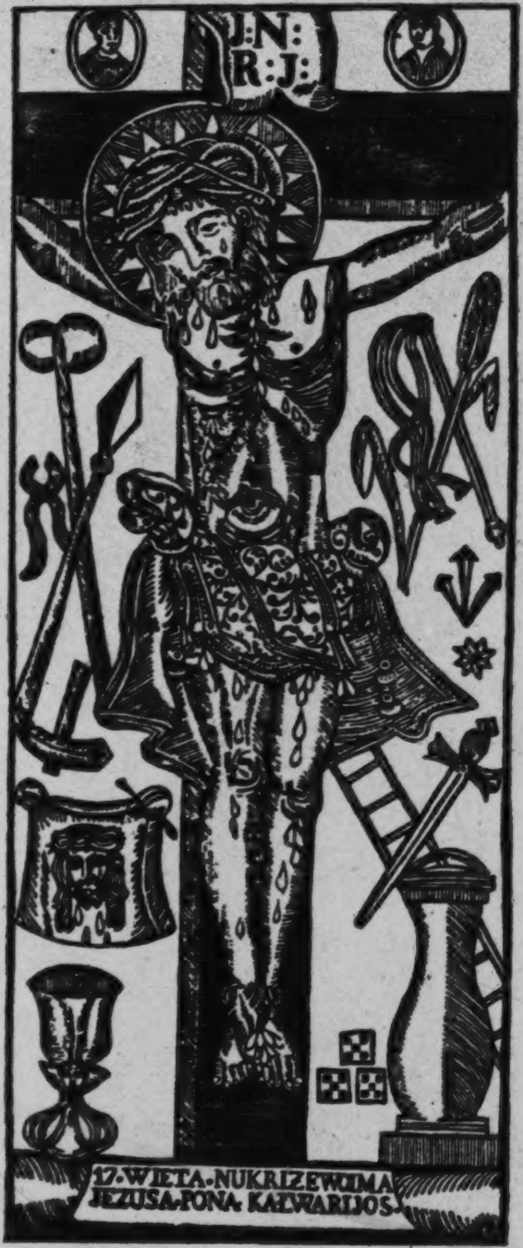
Stilisierung ist hier so stark fortgeschritten, dass eigentlich nur die Bezeichnung übrig geblieben ist. Das Tulpenmuster wiederholt sich auf diesen Schürzen in einem fortlaufenden Rankenwerk oder zu vieren im Quadrat oder auch im Verein mit eigenartig stilisierten Ranken und Blättern.

Über diese Schürzen sagt Galaunė: „Sie sind nur in der Landschaft Suvalkija und hie und da in dem an Suvalkija angrenzenden Teile des Gebietes von Vilnius bekannt. Sie bilden hier gleichsam eine Oase, deren Entstehungsgründe wir heute infolge des Fehlens fast aller Unterlagen nicht zu erforschen vermögen. Diese Oase ist so in sich geschlossen, dass sich ihr Einfluss fast nach keiner Richtung hin verbreitet hat. Ähnliche Bänder wie unsere Juostos finden wir bei einer grossen Anzahl unserer näheren und ferneren Nachbarn, die Schürzen mit dem eingewebten Tulpenmuster aber sind anderswo völlig unbekannt“ 48). Hinzugefügt sei, dass die Hochlitauer nur weisse gewebte Schürzen mit roten Querstreifen am unteren Ende anfertigen, während die gleichfalls weissen Schürzen der Niederlitauer (Schamaiten) rote Längsstreifen aufweisen.

Die Webetechnik ist bei den suwalkischen Zierschürzen ähnlich wie bei den juostos kaišytinės; sie werden auf dem Stuhl gewebt, und das Muster wird während des Webens aus bunten Wollfäden eingelegt, sodass es wie gestickt erscheint. Über Alter und Herkunft dieser Schürzen lässt sich nichts Sicheres sagen. Wir wissen nur, dass die ältesten der heute vorhandenen auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückgehen. Vielleicht haben sie, wie Galaunė es annimmt, einmal eine symbolische Bedeutung gehabt und versinnbildlichten Unschuld und Tugend. Und vielleicht wurden sie darum so schön gestaltet, weil sie keinem praktischen Zweck zu dienen hatten 49). Im preussischen Litauen waren sie jedenfalls nicht bekannt und wurden nach Vydūnas hier erst von späteren Einwanderern übernommen 50). Manche der schönen litauischen Zierwebereien finden wir heute in den Kirchen als Altardecken, die Bänder als Schmuck des Klingelbeutels.

Wie bei allen sesshaften Völkern hat auch bei den Litauern eine ländliche Teppichweberei — wie sie sich bei Nomadenstämmen als Volkskunst zu entwickeln pflegt — in früherer Zeit nicht bestanden. Die heute auf dem Lande gewebten gewöhnlich einfarbigen Teppiche und Bettdecken, wie wir sie vielfach in städtischen Häusern finden, sind jüngerer Herkunft. Sie entlehnen ihre vielfältigen quadratischen Kreis- oder Rautenmuster den schweren Leinenwebereien, welche die Bäuerin für ihren praktischen Bedarf anfertigt. Um das Muster in der Farbe hervorzuheben, wird entweder gebleichtes Linnen mit ungebleichtem zusammen verwebt, oder man gewinnt einen Tönungsunterschied durch das Einweben von Hanf oder Baumwolle. Auch diese Muster sind schön und von grossem ornamentalen Reichtum. Zeitlich gesehen stellen sie die ältesten litauischen Webemuster dar. Wir finden sie ebenso in den groben wollnen Tüchern und den Tischdecken, die bei festlichen Gelegenheiten im Bauernhause aufgedeckt werden. Die Handtücher sind oft mit kunstvollen Kreuzsticharbeiten, meist in rot, verziert, vor allem die Ziertücher, die nicht dem täglichen Gebrauch dienen. Sie hingen früher auf den reich geschnitzten Handtuchhaltern und werden nur Gästen zur Benutzung gegeben. Ihren Abschluss bilden eigenartig geflochtene Spitzen, die mit der Hand aus den Endfäden des Gewebes geknüpft werden. Es handelt sich hier um eine sehr alte Technik, die noch heute von den Hirtenmädchen des Landes ausgeübt wird. Seltener sind im allgemeinen gehäkelte Spitzen, jedoch finden wir an schöner und wertvoller Bettwäsche bei wohlhabenden Bauern oft zierliche Häkel- und Durchbrucharbeiten.

Handschuhe und Strümpfe werden in mehreren Farben fest und dicht gestrickt, wobei die verschiedenen Fäden auf der Rückseite mitgeführt werden. Sie wandern vielfach nach Deutschland, wo sie als „schwedische" Handschuhe auf den kunstgewerblichen Markt kommen. Eingestrickt werden die verschiedensten farbigen Ornamente, Punkte und Sterne, daneben Blumen- und gelegentlich auch Tiermuster. Diese bunten und festen Handschuhe mit ihren fröhlichen Farben dienen oft zu Geschenken, und der Geistliche wird auf seinen winterlichen „Kalendenfahrten" stets mit ihnen bedacht. Im Gegen-


J:N:
R:J:
17·WIETA·NUKRIZEWOJIMA
JEZUSA·PONA· KALWARIJOS·

ALTER BÄUERLICHER HOLZSCHNITT

OPP 143

satz zu anderen kunstgewerblichen Arbeiten, bei denen, wie wir sahen, alte Muster häufig in nicht so glücklicher Weise verwandt werden, wirkt ihre Entlehnung aus der Webetechnik bei modernen gestrickten Handarbeiten organisch und überaus reizvoll.

Auch in der litauischen Volkstracht, wie sie vor allem seit dem Weltkriege zu neuem Leben erwacht ist, zeigt sich Kunst und Geschmack: Der lange farbige Faltenrock, das bunte Mieder, das weisse Hemd mit den langen gestickten Ärmeln — alles atmet Frohsinn und Farbenfreude (siehe Titelbild).

Damit schliesst sich der Kreis, der die litauische Volkskunst in all ihren Zweigen umschliesst. Manche konnten nur kurz angedeutet werden, da die verschiedenen älteren und jüngeren Techniken des Knüpfens, Häkelns und Strickens sich in Beschreibungen nur schwer darstellen lassen.

Der gesamte Bezirk der Weberei mit allen verwandten Techniken ist ausschliesslich Domäne der Frau, während der Mann sich jene Gebiete erwählte, die vor allem körperliche Kraft erforderten oder durch die Grösse der Objekte die Frau nicht anzogen. Und vielleicht ist es gerade der künstlerischen Intuition und dem sensibleren Farbensinn der Frau zuzuschreiben, dass ihre Schöpfungen auf den Gebieten der kunstgewerblichen Kleinarbeiten in Farbe und Ornamentik einen ganz besonderen Reichtum entfalten.

VIERTES KAPITEL

DIE GEISTIGE KULTUR DER STADT

A. DIE ARCHITEKTUR

1. GESCHICHTLICHE VORAUSSETZUNGEN

Die Untersuchung der kulturellen Elemente des litauischen Volkstums führte uns zu dem Ergebnis, dass wir es hier mit einer abgerundeten und abgeschlossenen Kultur zu tun haben. Eine solche entsteht niemals durch eine wie immer geartete blosse Menschenanhäufung, sondern stets durch ein Volk. In unserem Falle war diese Kultur eine typisch bäuerliche.

Eine Verknüpfung der verschiedensten historischen Umstände, auf die in diesem Zusammenhange nicht eingegangen werden kann, hat dazu geführt, dass der in Dörfern und Einzelgehöften siedelnde Litauer erst in allerjüngster Zeit den Weg zur Stadt fand und ihr seinen eigenen Stempel aufzudrücken beginnt.

Die kulturelle Oberschicht, welche das Gesicht der litauischen Stadt in den vergangenen Jahrhunderten bestimmte, hat im Verlaufe der Zeit gewechselt. Über ihre früheste Bewohnerschaft ist wenig bekannt[1]). Im 14. Jahrhundert berief Grossfürst Gediminas deutsche Handwerker und Kaufleute ins Land[2]). Es folgte die Hanse, die in Kaunas ein Kontor besass. Ungefähr gleichzeitig dringen die Juden ein, die das Stadtbild völlig wandeln, und in späteren Jahrhunderten durch die russische Judengesetzgebung auf die Randprovinzen beschränkt, bis zum Weltkriege auch den litauischen Landstädten ihr Gepräge gaben. Schon die litauischen Städte des XVI. Jahrhunderts waren nach Liubawski von Juden überfüllt [3]). Das dritte städtische Element aber, das polnische, assimilierte zunächst — als Oberschicht — die zuziehende litauische Landbevölkerung. Auch im 19. Jahrhundert vermochte sich eine litauische Oberschicht in den Städten des Landes noch nicht zu bilden, da die russische Gesetzgebung es den Litauern verbot, in ihrem eigenen Lande Beamtenstellen zu bekleiden. So entstand — eine Ironie der Geschichte — der erste Kern eines gebildeten litauischen Bürgertums in den Städten Innerrusslands, für die das Verbot nicht galt. Anstelle eines eigenen Beamtentums erhielt das Land russische Beamte und Garnisonen, für deren religiöse Erbauung der Staat in dem römisch-katholischen Lande durch die Errichtung orthodoxer Kirchen sorgte.

Der Weltkrieg endlich beendet diese Entwicklung durch die Gründung des litauischen Staates: Eine im Auslande vorgebildete und jetzt zurückgekehrte städtische Schicht, die zwar nicht zahlreich ist, aber alle Berufe umfasst — auch Künstler und Gelehrte — ist nun auf einmal vorhanden. Dazu setzt ein starker Zuzug vom Lande ein, denn plötzlich bieten sich für den bäuerlichen Nachwuchs zahlreiche Lebensmöglichkeiten in den Städten, im Beamtentum, Militär, in den freien Berufen. Eine zunächst günstige wirtschaftliche Entwicklung fördert diesen Zustrom, der das Gesicht der Stadt von neuem völlig wandelt: Allein die Stadt Kaunas verdoppelt in wenigen Jahren ihre Einwohnerzahl. Auf allen Gebieten wird eine rege Tätigkeit entfaltet, neben die materiellen treten die geistigen Probleme — Literatur, Kunst, Musik, Theater, Wissenschaft werden auf einmal zu Faktoren im Leben des Volkes.

Die Kenntnis der hier skizzierten Entwicklung ist wesentlich für das Verständnis des Nachfolgenden. Es könnte nämlich scheinen, als ob eine Darstellung der Kulturelemente des litauischen Volkes sich, sofern die Stadt in Frage kommt, lediglich auf diesen jüngsten Zeitabschnitt zu beschränken hätte. Die historische Architektur des Stadtbildes würde damit von der Behandlung ausgeschlossen sein, da sie nicht den Stempel gleicher Stammesart trägt. Es ist dies auch vielleicht der Grund, weshalb es bis heute litauischerseits kaum eine einzige Darstellung der historischen Bauten des Landes gibt.

Immerhin muss die vorliegende Arbeit die Architektur der litauischen Stadt aus verschiedenen Gründen berücksichtigen: Zunächst waren es die litauischen Grossfürsten, der Hochadel und die Geistlichkeit, welche den Anlass zum Bau von Kirchen und Schlössern gaben. Ferner sind — denken wir etwa an den Klassizismus — die grossen Kunstepochen mehr oder weniger international, und drittens hat der für Litauen wichtigste Baustil, der Barock, unzweifelhafte Einflüsse auf die litauische Volkskunst ausgeübt.

Es gibt wohl keinen das Land besuchenden Fremden, dem nicht die grossen kirchlichen Bauten, namentlich in Kaunas, Gegenstand der Aufmerksamkeit und der Frage wären. Das Gesicht dieser Bauten ist deutlich dem Westen zugekehrt und nicht dem russischen Osten. Aus dem Westen stammte der römisch-katholische Glaube, den Benediktiner, Dominikaner, Bernhardiner und andere Orden in den gotischen Kirchen des Landes verkündeten; aus dem Westen wurden die Ideen des Luthertums herübergetragen, denen während der kurzen Spanne eines halben Jahrhunderts der Hochadel des Landes anhing — aus dem Westen endlich drang die mächtige und imposante Bewegung der Gegenreformation, welche die Pracht des Barocks wie kostbare Blüten des Südens über das nordische Land ausstreute und es für immer der römischen Kirche zurückgewann. So ist die Geschichte der religiösen Kultur des Landes in diesen Bauwerken beschlossen.

Gegenüber den mächtigen religiösen Zeugnissen westlichen Geistes tritt das, was wir an Beurkundungen östlicher Kultur in Litauen antreffen, in der Architektur völlig zurück. Die wenigen Denkmäler russischer Kirchenkunst reden die Sprache einer anderen geistigen Welt, die mit der historischen religiösen Entwicklung des Landes ausser Zusammenhang steht.

Die meisten der heute noch vorhandenen russischen Kuppelkirchen entstanden nach den Revolutionen der Jahre 1830 und 1863, als die russische Regierung katholische Klöster und Kirchen enteignete, russische Mönchsorden und Ansiedler ins Land berief. Als Denkmäler russischer Machtpolitik wurden sie häufig an den hervorragendsten Punkten der Städte errichtet, denken wir etwa an die russische Kathedrale in Kaunas, die heute zur römisch-katholischen Garnisonkirche geworden ist. Um 1880 errichtet, in rein akademischem Stil erbaut, ersetzt sie durch die Massigkeit ihrer Formen eine wahrhaft künstlerische Gliederung. Allerdings gewährt sie, vom Berge aus gesehen, durch ihre Lage als Abschluss der Hauptstrasse, namentlich am Abend, wenn ihre gewaltigen Konturen im Nebel verdämmern, ein Bild, das nicht ohne eigenen Reiz ist. Aus diesem Grunde ist sie wohl auch dem Schicksal des Abbruchs entgangen, welches nach Abzug des russischen Militärs und der Beamtenschaft eine Reihe der russischen Kirchen in der Provinz erlitten hat. Die Kathedrale von Kaunas ist auch für die übrigen russischen Kirchenbauten im Lande, für die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmte Bauvorschriften galten, charakteristisch. Wir treffen hier die Langhalle, die grosse Mittelkuppel und die sie umrahmenden Zwiebeltürmchen (Christus und die vier Evangelisten). Daneben erscheint der gedrängte Zentralbau, wie er zum Beispiel bei der Kirche von Ukmergė ausnahmsweise eine architektonisch gute Lösung gefunden hat. Im allgemeinen sind die heute noch erhaltenen russischen Provinzkirchen, die im Holzbau teilweise den litauischen Blockkirchen ähneln, im Steinbau stillos und ohne künstlerischen Wert. Das Gleiche gilt für die vereinzelten mohammedanischen Moscheen 4). Dagegen befinden sich unter den hölzernen jüdischen Synagogen einige bemerkenswerte Bauten, die vor allem durch die gebrochenen Formen, in denen ihre Dächer pyramidenartig aufsteigen, einen eigenartigen Eindruck machen. Es sei hier die sehr alte Synagoge von Šaukėnai genannt. Dass die jüdischen Synagogen manchen ornamentalen Schmuck von der litauischen Volkskunst übernommen haben, beweist deutlich die Synagoge von Jurbarkas (Georgenburg) an der Memel.

Die kirchlichen Bauten des Judentums können in diesem Zusammenhange nur kurz gestreift werden, da die Juden in Litauen seit Jahrhunderten das Leben einer streng abgeschlossenen Minderheit führen und auf die kulturelle Entwicklung des Landes ohne Einfluss geblieben sind. Letztere stand ausschliesslich unter der Herrschaft jener grossen geistigen Ströme, welche die Kirche des Westens seit dem späteren Mittelalter in ununterbrochener Folge über das Land aussandte.

2. DIE GOTIK

Fast die gesamte künstlerische Energie des Mittelalters erschöpfte sich in gewaltigen kirchlichen Bauten. Die gotischen Kathedralen Frankreichs und Deutschlands sprechen von Freiheit und kühner, lichtvoller Erhabenheit. Sie sind Sinnbilder aufstrebender Gottesverehrung einer Zeit, deren Frömmigkeit und mystische Erregung alle Gesellschaftsschichten durchdrang. Allmählich aber erstarrt dieser Geist, und in seiner eigenen strengen architektonischen Gebundenheit erstarrt auch der Stil, den er schuf. In dieser Periode der späten Gotik entsandte die Kunst des Mittelalters ihre letzten Ausläufer nach Litauen.

Gemessen an den Bauten — auch den Profanbauten — dieser Zeit, über welche das Baltikum verfügt, tritt Litauen erheblich zurück, was wiederum geschichtlich bedingt ist: Erst im Jahre 1387 trat Hochlitauen zum christlichen Glauben über, erst 1415 Niederlitauen (Schamaiten). Vergegenwärtigen wir uns nun, dass die Blütezeit der Gotik in Deutschland in das 14. Jahrhundert fällt und das 15. Jahrhundert schon der sogenannten Spätgotik angehört, so wird es einleuchtend, warum der Einfluss der Gotik in Litauen hinter demjenigen späterer Kunststile zurücktritt. Erwähnt werden muss allerdings, dass sich alle Stilformen in Litauen wie überhaupt im Osten — von der Gotik über den Barock zum Klassizismus —

länger erhalten haben als in den westlichen Ländern, sodass man geradezu von einem Konservativismus der östlichen Architektur sprechen kann. So ist das gotische Annenkirchlein in Vilnius, dessen reizvolle Fassade mit ihren schlank aufsteigenden Pilastern und dem starken durch sie hindurchgeflochtenen Kielbogen oft bewundert worden ist, erst nach 1500 entstanden. Auch die 1520 erbaute Kirche von Simnas im Kreise Alytus, die im 18. Jahrhundert einen stilwidrigen Umbau erfuhr, gehört mit anderen Provinzbauten zu der gotischen Architekturperiode Litauens.

Der gotische Stil hat sich in Litauen nur in seinem schlichtesten Ausdruck erhalten. Wir finden keine prachtvollen Portale, keine himmelstürmenden Türme. Nur das Schwere, Gebundene findet hier seine Formung, es fehlt die befreiende Beweglichkeit und rhythmische Gliederung des westlichen Doms. Zahlreiche verheerende Kriege, Brände und Umbauten späterer Zeit haben ferner dazu geführt, dass die ursprünglichen Formen vielfach überdeckt wurden und ihren eigentlichen Charakter verloren. Während die Holzkirche auf dem Lande ihren Stil Jahrhunderte hindurch fast nicht änderte, hat der Kirchenbau in Stein den Formenwechsel der westlichen Stilarten getreulich mitgemacht, von der späten Gotik bis in die neueste Zeit, soweit es sich um Bauten für den römisch-katholischen Kultus handelte. In der Provinz finden wir gotische Kirchen heute noch in Kedainiai (gegründet 1403), in Šiauliai und bei Jonava an der Vilija. Zu den Bauten der Frühzeit gehört ferner das reizvolle Landkirchlein von Zapyškis, unterhalb von Kaunas an der Memel gelegen. Es wurde kurz nach Einführung des Christentums erbaut.

Immerhin besagen die in diesem Zusammenhange gegebenen überlieferten Gründungsdaten für die einzelnen Kirchen noch nichts über die Frage, ob die Kirchen schon damals in Stein aufgeführt wurden, oder ob es sich nicht vielleicht zunächst nur um einfache Holzbauten gehandelt hat. Bei einzelnen scheint dies tatsächlich der Fall gewesen zu sein. Nach Cornelius Gurlitt ist der Steinbau erst verhältnismässig spät nach

Litauen gelangt. Allerdings wurde er schon im 12. Jahrhundert im nordöstlichen Deutschland, wenngleich fast ausschliesslich im Kirchenbau, angewendet. Prof. Dr. Paul Weber, der während des Weltkrieges die Stellung eines Kunstkonservators für die besetzten Gebiete bekleidete, datiert die Backsteinbauten der gotischen Kirchen in Kaunas zwischen 1400 und 1500. Urkundlich erwähnt wird der Steinbau — und zwar sogar schon bei Bürgerhäusern — im Privilegium der Basilika vom Jahre 1503, ein weit älterer Steinbau wird im Inventar des Kauener Dekanats ausführlich behandelt (Blatt 15). Ebenso können wir wohl die sich überall auf Quellen stützende Darstellung des Bischofs Valančius als zuverlässig ansehen, der in seiner „Geschichte der Kauener Kirchen" u. a. bei der Bernhardinerkirche (Seminarkirche) ausdrücklich betont, dass die älteste Bernhardinerkirche aus Holz erbaut worden sei, während der Steinbau der Kirche sowohl wie des Klosters aus dem Jahre 1468 stamme[5]).

In Kaunas beherrschen die steilen gotischen Dächer, welche die roten Backsteinkirchen überdachen, einen grossen Teil der alten Stadt. Im Innern finden wir die typische sechsteilige Gewölbekonstruktion, welche die Decke in Stern- und Netzgewölbe auflöst und dadurch die aufstrebende Kraft der Pfeiler aufnimmt. Fünf alte Kirchen dieser Art, die sämtlich aus dem 15. Jahrhundert stammen, sind noch heute in Kaunas erhalten. Die älteste ist die 1400 erbaute Vytautas-Kirche (Franziskanerkirche), welche der Grossfürst zur Erinnerung an die Anerkennung der litauischen Unabhängigkeit durch Jogaila errichtete. Ihre Gründungsgeschichte befindet sich auf einer Marmortafel neben dem Haupteingang verzeichnet. Die Innenausstattung ist sehr schlicht. Bemerkenswert ist ein Bild von Kalpokas über dem Hauptaltar, dessen obere Hälfte die Himmelfahrt Mariae darstellt, während die untere Vytautas mit seinen Kriegern an der Vorskla zeigt, wie er sich in feierlichem Schwure zum Bau der Kirche verpflichtet. Der Grossfürst übergab diese Kirche dem Franziskanerorden, dessen Kloster damals auf dem Platz des heutigen Stadtkrankenhauses stand[6]). Obwohl die Kirche im 17. Jahrhundert durch die Schweden, im Jahre 1812 durch die Franzosen zerstört und um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur russischen Kirche umgewandelt wurde, blieb sie die einzige der alten Kirchen, die ihren gotischen Charakter getreulich gewahrt hat. Ihr eigenartiger Turm stammt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, aus der gleichen Zeit der Stirnschmuck der Kreuzflügel.

In sehr frühe Zeit zurück reicht auch der Bau der riesigen erzbischöflichen Kathedrale (Peter und Paulkirche). In der Erneuerung ihrer Privilegien aus dem Jahre 1503 wird erwähnt, dass die Kirche „in sehr alter Zeit, fast zu Beginn des Christentums“ erbaut und reich dotiert worden sei[7]). Schon durch ihre Grösse — sie ist 84 m lang und 34 m breit bei einer Höhe von 28 m — macht sie einen gewaltigen Eindruck. Nach dem grossen Brande von 1770, der nur die Grundmauern stehen liess, wurde sie in veränderter Gestalt wieder aufgebaut. Vermutlich war die Kirche ursprünglich zweitürmig erbaut (in ihrer gegenwärtigen Form stört der eine Turm die Symmetrie des Aussenbildes). Im 19. Jahrhundert erfolgte durch den Bischof Paliulionis an der Südfront der Anbau einer Seitenkapelle, welche Bilder Tiroler Künstler und einen schön geschnitzten Altar enthält. Hervorzuheben ist ferner das Gebäude der Dombibliothek, das an das Marienburger Schloss erinnert. Das Innere der Kathedrale ist nach ihrem Umbau vollständig von späteren Kunststilen überdeckt worden: Die Pilaster, die Säulen, vor allem aber die zahlreichen Altäre funkeln in der Pracht des Barocks, dessen Lebendigkeit noch durch zahlreiche Rokokoformen verstärkt wird. Doch wird, wie K. Jasenas in seiner Kunstgeschichte mit Recht hervorhebt, durch die machtvolle Geschlossenheit des Hauptaltars (aus dem Jahre 1775) ein Gegengewicht geschaffen, welches den Gesamteindruck zu ernster und gewaltiger Feierlichkeit dämpft[8]). Gerade dieser Altar, zwischen dessen korinthischen Säulen riesige Apostelfiguren aufragen, wirkt besonders majestätisch. So ist der Eindruck, der von diesem Dom ausgeht, ein ausserordentlich starker, und der Geist mittelalterlicher Frömmigkeit und religiösen Kunstwillens wird unmittelbar lebendig. Die Kirchengemälde sind grösstenteils um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Elviro Andriolli gemalt worden, einem italienischen Künstler, der sich in Litauen niederliess und hier Heimatrecht gewann.

Erheblich jünger als die Kathedrale, aber gleichfalls noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, fällt die Seminarkirche zum Heiligen Georg demjenigen, der sich vom Flusse her der Stadt nähert, zu allererst ins Auge. Noch im 17. Jahrhundert trug sie einen Turm, während sie heute nur durch einfache Kreuze geziert wird. Auch diese Kirche wurde verschiedene Male durch Feuer vernichtet, das letzte Mal im Jahre 1812. Sie hat infolgedessen die Stilwandlung von der Gotik zum Barock gleichfalls über sich ergehen lassen müssen, genau wie die kleine St. Gertrudkirche, die heute in einem Hofe der Hauptstrasse (Nr. 61) ein verstecktes Dasein führt und mit zu den ältesten Bauten der Stadt gehört.

Abseits von den hier genannten kirchlichen Bauten liegt die Benediktinerkirche zum Heiligen Michael. Sie wirkt eigenartig durch ihre Symmetrielosigkeit, jedoch ist der rein gotische Stil ihrer Apside hervorzuheben. Von aussen gleicht sie eher einer mittelalterlichen Burg als einer Kirche. In seiner Monographie über die Stadt Kaunas äussert V. Bičiūnas den Gedanken, dass dieser eigenartige Bau, über dessen Entstehung keine Berichte vorliegen, vielleicht mit jenem Gebäude identisch gewesen sei, das Guillebert de Launnoy auf seiner Reise 1413/14 gesehen und mit einer Burg verwechselt habe. Urkundlich wird die Kirche erst in späterer Zeit erwähnt, so hören wir von Privilegien, die ihr 1495 gewährt wurden. Gegenwärtig gehört sie dem Orden der Benediktinerinnen; das neben der Kirche erbaute Kloster stammt aus dem Beginn des vorigen Jahrhunderts [9]).

Damit ist der Kreis der alten gotischen und ehemals gotischen Kirchenbauten in Litauen geschlossen. Die Schlichtheit ihrer äusseren Formen steht häufig in starkem Gegensatz zu der prunkvollen Innenausstattung aus späteren Zeiten. Bei der verhältnismässig geringen Anzahl gotischer Kirchenbauten könnte es fast scheinen, als käme dieser Kunstepoche in Litauen ein allzu geringes Gewicht zu. Immerhin hat sie auch auf den Profanbau stärker eingewirkt. In Kaunas gibt es noch manche Giebelhäuser im gotischen Stil, hie und da wohl auch einen alten Speicher, im Gewirr winkliger Höfe versteckt. Vielfach verbergen sich diese Bauten heute gleichfalls unter der Verkleidung einer späteren Zeit. Namentlich die Strassen hinter der Dampferanlegestelle sind noch heute von alten gegiebelten Backsteinbauten durchsetzt. Zuweilen haben die Höfe dieser Häuser, ähnlich wie in Vilnius, Umgänge aus Holz, welche einer späteren Zeit entstammen. Wie stark die ganze Kunstepoche, die unter dem Namen der Gotik verstanden wird, in Vergessenheit geraten konnte, beweist die Tatsache, dass ein kleines Haus mit einem frei in die Luft stehenden spätgotischen Giebel heute im Volksmunde „Perkunas-Tempel" genannt wird. Der Giebel befindet sich gegenüber dem Stadtkrankenhaus; er zeigt die typischen überschlanken Pilaster, die in zierliche Fialen ausblühen und durch geschweifte sich durchwachsende Bögen miteinander in Verbindung stehen. Möglicherweise handelt es sich hier gleichfalls um ein Kirchlein, vielleicht auch um einen Profanbau [10]).

3. RENAISSANCE UND BAROCK

Wer von dem der Kauener Altstadt gegenüberliegenden steil ansteigenden Hügel des Gutes Linksmadvaris die Stadt überblickt, hat eine ausserordentlich schöne Sicht auf die Kirchen der alten Stadt. In einem geschlossenen Aufbau liegen zu seinen Füssen der Dom und die Vytautaskirche, die Seminar- und die Dreifaltigkeitskirche. Zwischen ihnen steigen die lichten Türme der Jesuitenkirche und der schlanke Turm des Rathauses empor. Die letzten drei Bauten leiten uns zu einer neuen Stilperiode hinüber, welche die Gotik in Litauen ablöste. Sie beginnt um die Mitte des 16. Jahrhunderts und erfährt eine starke Belebung durch das Eindringen der Gegenreformation. Charakteristisch für diese Periode ist die Spätrenaissance und der Barock.

Über das Eindringen dieser neuen Stilarten schreibt Dr. Kairiūkštytė-Jacynienė in ihrer ausführlichen Monographie über das Kloster Pažaislis: „Seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts drang auf dem Wege durch Ungarn die echte italienische Renaissance ins Land ein, und zwar durch Vermittlung eingewanderter italienischer Künstler und Werkleute, die vom König Sigismund dem Alten und seiner Gemahlin Bona Sforza, Herzogin von Mailand, schon im Jahre 1502 nach Krakau berufen waren . . . Von Krakau aus fand der Renaissancestil eine rasche Verbreitung im ganzen Lande. Der Zuzug von italienischen Künstlern, hauptsächlich von Architekten, dauerte ununterbrochen seit dem 16. Jahrhundert an; sie behielten die Führung während drei Jahrhunderten, da es an geschulten einheimischen Kräften fehlte . . . Ausser italienischen wirkten seit dem 17. Jahrhundert auch holländische Baukünstler in Polen und Litauen. Zu den italienischen Einflüssen gesellten sich, besonders im 18. Jahrhundert, noch französische und deutsche. Dies alles, zusammen mit gewissen Eigentümlichkeiten der einheimischen bodenwüchsigen Stilauffassung, brachte einen Mischstil hervor; jedoch waren es immerhin die italienischen Künstler, die die Oberhand behielten. Der italienische Barock schuf eine Grundlage nicht nur für den Kirchen-, sondern auch für den Profanbau. Noch heute ist der Barock der am meisten im Lande verbreitete und am eindringlichsten sprechende Stil“ [11]).

Der Übergang von der Renaissance zum Barock wird unter anderem in der 1619 erbauten Kathedrale von Seinai deutlich. Die bedeutendsten Barockkirchen Litauens aber entstammen zum grössten Teile der eigentlichen Barockzeit zwischen 1650 und 1750, als im Gefolge der Jesuiten auch zahlreiche andere katholische Orden im Lande sesshaft wurden und hier eine rege Bautätigkeit entfalteten. Die äussere Bedingung hierfür war dadurch gegeben, dass nach den Verheerungen des russischen Einfalls im Jahre 1655 der Aufbau von zahlreichen Kirchen und Klöstern notwendig wurde.

Die neuen Baumeister bringen aus Italien eine völlig andere Raumauffassung mit. An die Stelle der gotischen Langkirche tritt nun die griechische Kreuzform des Grundrisses mit einem verlängerten Hauptschiff und tiefen Kapellen zu beiden Seiten. Aber auch für den Barockbau in Litauen gilt das schon von der Gotik Gesagte: Seine Architektur erscheint hier stärker vereinfacht als im Westen, und vor allem fehlt die für die Barockkirche sonst typische mächtige Kuppelwölbung über der Durchschneidung des Hauptschiffes mit dem Querschiff. Es gibt hiervon in Litauen nur eine einzige Ausnahme — die mächtige Klosterkirche von Pažaislis, die später zu behandeln sein wird.

Neben die neue Raumauffassung tritt eine andere Formenwelt. Die linearen gotischen Zierformen verschwinden und machen dem „plastisch vorquellenden, auf breite Flächen berechneten, Ziergedanken der italienischen Spätrenaissance und des Barocks“ Platz [12]). Ebenso ändert sich die Farbengebung; anstelle der roten Ziegelfarbe tritt die weisse Putzfläche, welche den Marmor des Südens vortäuschen soll. Charakteristisch für diese Bauweise ist in Kaunas die Jesuitenkirche am Rathausplatz. Die hohe Fassade mit ihren zwei Türmen, zwischen denen oft ein reich geschmückter Ziergiebel aufragt, wird typisch für die neue Frontalauffassung.

Die zeitlichen Beziehungen, die zwischen dem Aufkommen des Barocks in Litauen und dem Eindringen der Jesuiten bestehen, sind keine zufälligen, denn aus diesen Bauten spricht eine ganz bestimmte Geisteshaltung und Absicht, vor allem auch durch die Art, wie diese Kirchen geschmückt sind [13]). Nach der Absicht der Jesuiten sollte ja „die Menschheit auf der ganzen Welt durch prunkvolle Kirchen, lichtüberflutete Altäre, vergoldete Heiligenbilder, Statuen, Beichtstühle und durch zum Himmel emporweisende perspektivische Deckenmalereien stets von neuem aus der Sphäre alltäglicher Interessen gerissen und auf das Göttliche hingelenkt werden“ [14]). Wie sehr es der katholischen Kirche gelang, mit Hilfe dieser sinnfälligen Architektur auf die bäuerliche Bevölkerung des Landes einzuwirken, sehen wir sowohl an der litauischen Volkskunst, wie an der Tatsache, dass der Name der Königin

Bona, welche den italienischen Stil nach Litauen verpflanzte, sich durch die Jahrhunderte im Volke erhielt und allmählich einen sagenhaften Klang bekam.

Von allen Barockbauten der Stadt Kaunas ist die 1612 erbaute Dominikanerkirche (die sogenannte Studentenkirche in der Vilniaus gatvė), die älteste. In der Zeit der Russifizierung wurde sie in eine pravoslavische Kirche umgewandelt und erst 1919 der römischen Kirche zurückgegeben. Die Umwandlung ist auf ihr Äusseres nicht ohne Einfluss geblieben.

Von den Kirchen im Zentrum der Altstadt macht die 1634 erbaute Dreifaltigkeitskirche (früher Bernhardinerkirche) von aussen einen schlichten Eindruck. Im Innern ist sie stark mit Schmuckelementen überladen und enthält sogar gold- und silberbeschlagene Heiligenbilder.

Eine völlig andere Auffassung spricht aus der eingangs erwähnten Jesuitenkirche am Rathausplatz, die aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammt (erbaut 1759) und vor allem durch ihre lichten hoch ansteigenden Türme, die sich ständig verjüngen und in Turmhauben enden, von Interesse ist. Die sehr reizvolle Karmeliterkirche endlich, die 1685 erbaut wurde, zeigt in ihrer Architektur ein stärkeres Nachklingen der Hochrenaissance. Ihre Innenaustattung rühmt Jasenas mit Recht: „Tritt man ins Innere, so steht man gepackt von der Harmonie der Formen und Farben, deren zarte Töne sich in der herrlichen Mittelkuppel konzentrieren, die mit dem Zauber ihrer Fresken die menschliche Seele mächtig ergreift“ [15]). Leider erhebt sich diese Kuppel nicht zum Dach und empfängt ihr Licht von der Seite (Böhmische Kuppel).

Das prunkvollste Beispiel für die Kraft, welche der Barock in Litauen entfaltete, und zugleich ein einzigartiges Denkmal kirchlicher Baukunst überhaupt, ist das gewaltige Kloster Pažaislis, eine Meile von Kaunas entfernt, hoch über der Memel mitten in Wäldern auf dem „Berg des Friedens“ gelegen. Sein Bauherr war Christophor Paz, Grosskanzler des Grossfürstentums Litauen. Wie alle Magnaten jener Zeit liess er sich italienische Künstler und Maler nach Litauen kommen. Erbaut wurde das Kloster nach den Entwürfen des Architekten Lodovico Fredo, dem später Pietro Putini folgte[16]). So entstand ein Barockbau nach italienischem Muster von imponierender Grosszügigkeit. Er erforderte für die damalige Zeit unerhörte Mittel. Der Haustein, welcher die Kirchenfassade und das Eingangstor verkleidet, kam aus dem Auslande, Danzig und Riga lieferten das Eisen, die Marmorbrüche von Krakau gaben den weissen, roten und schwarzen Marmor, der das gesamte Kircheninnere bis zum Hauptgesims verkleidet. Er wurde auf dem Wasserwege über Warschau und Danzig bis Königsberg gebracht und von dort mit Fuhrwerken weiterbefördert.

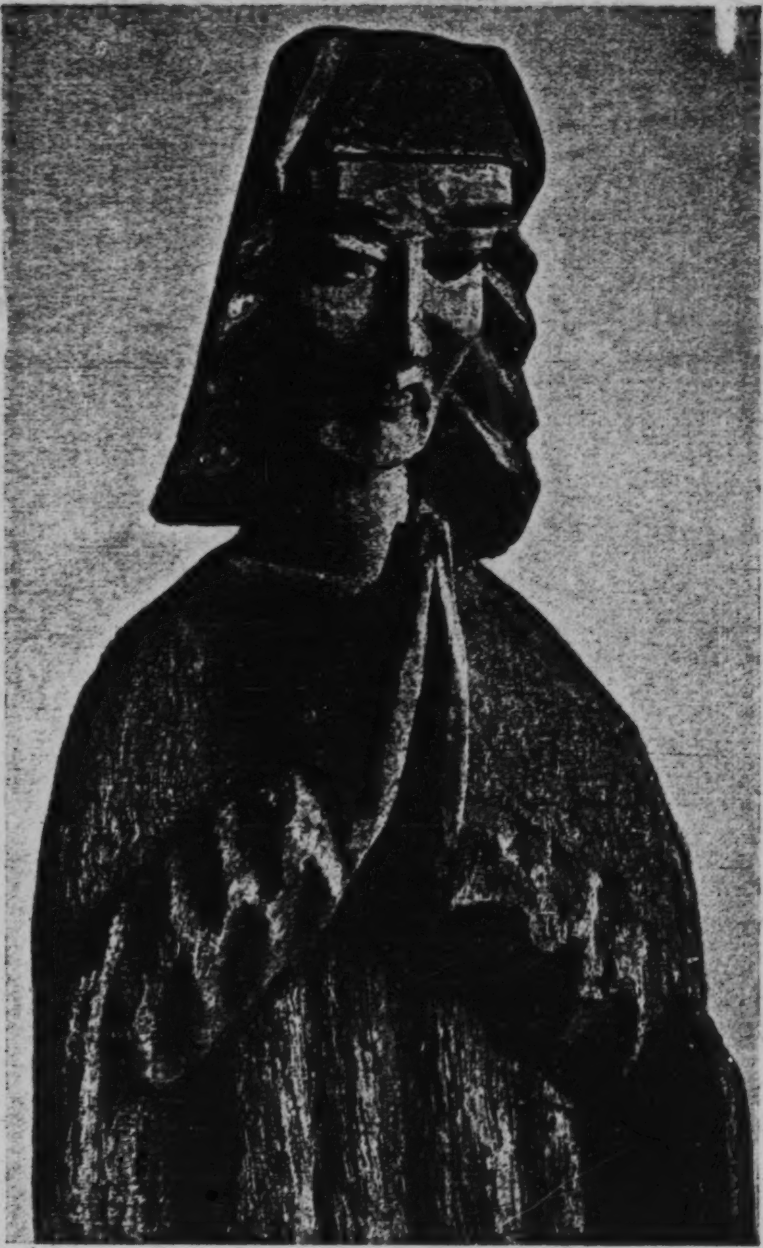
Kunsthistorisch von besonderem Interesse ist die völlig symmetrische Komposition des Gesamtklosters sowie der sechsseitige Grundriss der Klosterkirche, „ein höchst seltener, nahezu vereinzelter Sonderfall in der Architektur“[17]). Die gewaltige hochragende Kuppel, durch welche sich eine Fülle von Licht auf den Hochaltar ergiesst, während die Seitenkapellen im Halbdunkel verdämmern, macht auf den Eintretenden einen gewaltigen Eindruck und zieht den Blick nach oben. Sämtliche Decken der Kirche und aller Nebenräume sind mit üppigen Stukkaturen und Freskomalereien geschmückt, in denen die ganze Kunst kühnster italienischer Perspektivmalerei lebendig wird. In ihren prachtvollen Farben leben die Traditionen Tizians, Tintorettos, Veroneses. Diese Fresken gehören zweifellos zu den schönsten und künstlerisch wertvollsten nicht nur Litauens, sondern des nahen Ostens überhaupt. Von den Malern sind drei, Ferdinando delle Croce, Angelo Palloni da Compi und Delbene bekannt, von denen vor allem der letzte genannt werden muss.

Vom Bau des Klosters, der im Jahre 1667 begonnen wurde, war 1681 erst die Fassade vollendet. Es dauerte danach noch über 30 Jahre, bis die Bauarbeiten beendet waren. Auch dieses Kloster hat durch die Zeiten schwer gelitten, vor allem durch seine 1840 erfolgende Übereignung an einen russischen

Mönchsorden (gegründet wurde es als Calmaldulenser-Kloster), der es bis zum Weltkriege innehatte, und dann durch den Weltkrieg selbst. 1920 wurde es den aus Chicago gekommenen Nonnen von der Kongregation des Heiligen Kasimir übergeben und wird seither nach Möglichkeit erneuert.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit unmöglich, in die Darstellung der litauischen Barockarchitektur auch den katholischen Kirchenbau der Provinz mit einzubeziehen, zumal jegliche Vorarbeiten fehlen. Auch auf dem flachen Lande hat der Barock — im Gegensatz zur Gotik — entscheidend gewirkt, wie zahlreiche prunkvolle Kirchenbauten beweisen. Erwähnt sei hier nur das schöne Kloster von Tytuvėnai. So gewann der Barockstil ein besonderes Heimatrecht in Litauen und ist hier nicht nur als Ausdruck der Macht des römischen Katholizismus, sondern auch als Äusserung einer besonderen seelischen Haltung seiner Bewohner zu werten. Sogar die uralten Formen der hölzernen Dorfkirche blieben, wie an anderer Stelle ausgeführt wurde, von seinem Einfluss nicht frei.

Der protestantische Kirchenbau hat in Litauen nur wenige Spuren hinterlassen. Wie Dr. Purickis bemerkt, verfügten die Protestanten zur Zeit ihres grössten Einflusses in Litauen zwar über viele Anhänger, aber über sehr wenige offene Bekenner, und besassen im 16. Jahrhundert weder Kultdiener, noch eigene Kultstätten. Später übernahmen sie teilweise katholische Gotteshäuser [18]). Die ersten Kirchen der Protestanten wurden im 17. Jahrhundert erbaut. Bemerkenswert ist hier die 1629 von Christoph Radvila (Radziwill) erbaute Kirche der Kalvinisten in Kedainiai, die sich von den katholischen Barockbauten der Zeit erheblich unterscheidet. Sie zeigt den kühlen Stil der Spätrenaissance und ist mit einer schönen Kanzel mit eingelegter Holzarbeit geschmückt. Die gleichfalls im 17. Jahrhundert (1682) erbaute heutige evangelische Kirche in Kaunas dagegen sieht wie eine behagliche Dorfkirche aus [19]), und den Charakter von Dorf- und Kleinstadtkirchen tragen auch die meisten anderen der wenigen evangelischen Kirchen im Lande, die fast ohne Ausnahme im 19. Jahrhundert erbaut worden sind [20]).



DÖRFLICHE SKULPTUR

opp 160

Ein kurzer Blick sei zum Schluss noch auf die Profanbauten der Barockzeit geworfen, von denen in Kaunas zwei Aufmerksamkeit verdienen, das sogenannte Maironishaus am Rathausmarkt (genannt nach dem Dichter Maironis) und das Rathaus von Kaunas.

Das Maironishaus entstand als städtisches Palais eines Magnaten. Sein Erbauer ist Christophor Paz, der Bauherr von Pažaislis. Bemerkenswert ist an diesem Gebäude das gebrochene Dach und die hohe Fassade, die nicht dem Rathausmarkt zugewandt ist. Das Rathaus ist in seiner heutigen Form im Jahre 1771 erbaut worden. Es ist ein einstöckiges viereckiges Gebäude mit einer Rustika, auf der sich an der Frontalseite eine Terrasse befindet, die um den Turm herumführt. Der Turm selbst ist von grosser Schönheit und Eleganz. Er steigt in steter Verjüngung empor und gewinnt eine besondere Grazie und Leichtigkeit durch die achteckige Form, welche vom dritten Stock an die viereckige ablöst. Daneben finden wir noch einige andere Barockbauten, so das aus dem 17. Jahrhundert stammende Haus des Evangelischen Konsistoriums.

Von Schlössern im Barockstil hat sich im heutigen Litauen wenig mehr erhalten. Wir wissen, dass der Hochadel dem Beispiel des Hofes folgte und sich im 17. und 18. Jahrhundert auf seinen Landsitzen prächtige Herrenhäuser erbaute. Anhand der vorhandenen zeitgenössischen Abbildungen findet Galaunė hier einen engen Zusammenhang mit den heutigen alten litauischen Synagogen, die den Stil jener Landhäuser mit ihren hohen pyramidenartigen gebrochenen Barockdächern und den kubischen Formen des Vorraums getreulich gewahrt hätten. So erscheinen ihm die alten Synagogen als der „letzte Widerhall einer schon untergegangenen Holzarchitektur, die beim Bau der litauischen Gutshäuser zur Anwendung kam“ [21]).

Bei der Betrachtung der heutigen Schlösser dürfen wir nicht vergessen, dass die meisten Herrensitze schon jenen stillen und friedlichen Zeiten entsprangen, wo das Schloss nicht mehr die Burg darstellte. Eigentliche Burgen, welche der Verteidigung dienten, gab es im heutigen Litauen nicht allzuviele. Ihre Überreste gehen fast ausschliesslich auf die Ordenskämpfe zurück, wie die Ruinen der Burgen von Kaunas und Gelgaudai, dem alten Christmemel. Auf den Grundmauern anderer erheben sich Schlösser aus jüngster Zeit wie die von Raudonė und Raudondvaris[22]).

Das Schloss im heutigen Sinne, welches dem wirtschaftlich und sozial Hervorragenden zur Repräsentation und zum Lebensgenuss dient, entsteht im offenen Lande in Litauen wie im Baltikum erst im 18. Jahrhundert[23]). Als Überreste aus dieser Zeit ragen noch die mächtigen Ruinen des Schlosses von Biržai empor, das Fürst Radvila im Jahre 1701 erbaute. Nun haben Kriege, Revolutionen und verheerende Brände wohl in keinem Lande zerstörender gewirkt als gerade in Litauen. Dies ist auch der Grund, weshalb die meisten der heutigen Herrenhäuser auf eine weit jüngere Zeit, das 19. und 20. Jahrhundert, zurückgehen. So finden wir unter den Schlössern des Landes kein einziges mehr, welches für den Barock des 18. Jahrhunderts charakteristisch wäre. Auch die Formenwelt des Rokoko hat, wenn wir die Inneneinrichtung weniger Schlösser ausnehmen, in Litauen einen recht geringen Einfluss ausgeübt. Nur einzelne Rokokoelemente durchsetzen und beleben hier den späten Barock. Aber das meiste, was davon einmal vorhanden gewesen sein mag, haben die Stürme des Weltkrieges und der Nachkriegszeit vernichtet.

4. VOM KLASSIZISMUS ZUR MODERNE

Ungefähr um 1800 setzt in Litauen mit einer gewissen Plötzlichkeit ein Stil ein, der sich in Westeuropa schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich anbahnt — der Klassizismus. Er dringt einerseits von Vilnius aus vor und verdankt hier seine Einführung hauptsächlich der Tätigkeit des Baumeisters und Universitätsprofessors Lauras Gucevičius, der sich bei seinen Studien in Frankreich für die neue Kunstrichtung begeisterte. Dieser erste litauische Architekt gehört zu den interessantesten Köpfen der litauischen Kunstgeschichte. Geboren 1753 als Sohn eines Leibeigenen im Kreise Ukmergė, wird er schon frühzeitig zum Priesterberuf bestimmt und besucht 5 Jahre die Schule von Panevėžys. Später gelingt es ihm nach Vilnius zu kommen. Durch seine ausserordentliche Begabung zieht er hier die Aufmerksamkeit des Bischofs Massalskis auf sich, der ihn 1773 auf seinen Reisen ins Ausland mitnimmt. Er lernt Königsberg, Danzig, Berlin, Hamburg kennen (hier hat er abenteuerliche Erlebnisse und wird in die Mysterien der jüdischen Kabbala eingeweiht), kommt nach Kopenhagen und Stockholm und hält sich später in Paris und Rom auf. Entscheidend werden die Studienjahre in Paris. Nach Vilnius zurückgekehrt erhält er das Katheder für Architektur an der dortigen Universität. Von seinen Arbeiten zeugen das Schloss von Verkiai sowie die Kathedrale und das Rathaus von Vilnius. Gucevičius kann als Begründer des Klassizismus in Litauen gelten, jedoch sei der Vollständigkeit halber hinzugefügt, dass schon vor Beginn seiner Tätigkeit Paul Brzostowski, der die neue Kunstrichtung gleichfalls in Westeuropa kennen lernte, auf seinem Gute bei Vilnius klassizistische Bauten aufführen liess [24]).

Ein zweiter Ausgangspunkt für die neue Kunstrichtung scheint Kurland gewesen zu sein, vor allem die Stadt Mitau. Wir dürfen nicht vergessen, dass in jener Zeit deutsche Baumeister wie Leo Klenze nach Petersburg kamen, wo sich ein Teil des baltischen Adels versammelte. So kamen über Petersburg wahrscheinlich die Anregungen, die in Mitau den sogenannten Alexanderstil schufen und in Bauten wie dem Palais Medem und dem Schlosse Mesothen ihren prächtigen Ausdruck fanden. Bei den engen Beziehungen zwischen dem baltischen Adel und dem Adel Litauens ist ein Einfluss auch auf diesem Wege anzunehmen. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts entstehen jedenfalls überall in Litauen Herrenhäuser und Schlösser im Empirestil, deren symmetrische Aufteilung für das Stilempfinden der Zeit charakteristisch ist. Sie geben dem Lande noch heute eine bestimmte Note. Die Mitte dieser Herrenhäuser bildet ein Säulenvorbau, der im ästhetischen Gesamtbild eine wichtige Rolle spielt und die lange Bauflucht organisch gliedert. Hierdurch entsteht einerseits eine Unterfahrt, andrerseits ist die Möglichkeit eines Schlossbalkons oder auch einer Terrasse gegeben. Zuweilen beherrscht, wie beim Schlosse Baisogala, eine aus der Gesamtflucht in der Mitte herausgebaute Kuppel das Bild und gibt die Möglichkeit zu einer repräsentativen Eingangshalle oder einem Gartensaal. Im allgemeinen überwiegen in Litauen die Gutshäuser mittleren Besitzes. Wir finden bei ihnen den klassischen Grundstil mit manchen Biedermeierelementen durchsetzt, sodass häufig ein recht behaglicher Eindruck entsteht, gerade dort, wo die Bauten aus Holz aufgeführt sind.

Für den sogenannten Stil des Neuhellenismus charakteristisch ist das prächtige Schloss Pakrojus, über dem man sich geradezu einen griechisch blauen Himmel wünschen möchte. In seinen klassischen Formen wirkt es von ferne wie ein griechischer Tempel — einzigartig auch dadurch, dass sich der gleiche Stil in sämtlichen Hof- und Wirtschaftsgebäuden wiederholt, sodass eine seltene bildhafte Geschlossenheit erzielt wird. Das Innere entspricht der Aussenseite, und der grosse Saal scheint in seiner edlen lichten Einfachheit eines Schinkel würdig. Allerdings gehört ein Schloss wie Pakrojus zu den seltenen Ausnahmen im Lande, zumal die kurländischen Vorbilder hier ausser Frage stehen [25]).

Wenngleich der Neuklassizismus als ein die ganze monumentale Architektur seines Jahrhunderts beherrschender Weltstil angesehen werden muss, behält er seine Bedeutung im Osten doch erheblich länger als in den westlichen Ländern — weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus. Bei den seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufgeführten Schlossbauten finden wir ungefähr alle Stilarten; so könnte man sich das Schloss Apytalaukė ebenso im Grunewald vorstellen. Da es bisher weder eine zusammenfassende Darstellung, noch eine genügende Anzahl von Abbildungen litauischer Schlösser gibt, muss eine ausführlichere Behandlung dieses Gebietes der Zukunft überlassen werden. Hinzugefügt sei, dass der Standort aller dieser Herrenhäuser mit grossem Geschmack gewählt ist. In weiten Parks, zuweilen auf kleinen Anhöhen gelegen, spiegeln sie sich häufig in künstlichen Seen und Teichen oder gewinnen durch weite Rasenflächen den entsprechenden Rahmen zur Entfaltung ihrer künstlerischen Wirkung. Allerdings ist eine Reihe dieser Bauten dem Untergange geweiht, da ihre Besitzer infolge der Agrarreform nicht mehr über die Mittel zu ihrer Instandhaltung verfügen.

Im allgemeinen ist vom 19. Jahrhundert an die Errichtung bedeutender kirchlicher Bauten in den grösseren Städten Litauens zum Abschluss gekommen. Dagegen nimmt der Kirchenbau in der Provinz einen grossen Aufschwung. Hier übt jedoch das Vorbild der Antike einen weit geringeren Einfluss aus als die neue Romantik, welche die Formen des Mittelalters wieder aufleben lässt. Über diese Periode sagt Prof. Weber in seinem schon erwähnten Aufsatz: „Die Schönheit hochstrebender spitzer Türme und schmaler hoher Spitzbogenfenster, der Reiz der natürlichen Backsteinfarbe, wurden wieder entdeckt. Eine zweite grosse Schicht gotischer roter Backsteinkirchen legt sich nun über Litauens Städte und Dörfer, dieses Mal allerdings nur Nachahmungen wirklicher Gotik" [**]). Beispiele sind hierfür die Kirchen von Jonava und Vilkija an der Memel sowie die von Tiesenhausen erbaute Kirche von Rokiškis. Im übrigen ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Zeit der Nachahmungen aller möglichen Stile, und auch in Litauen völlig abhängig von jenem Eklektizismus und der daraus resultierenden Stilverwirrung, die für den Westen charakteristisch ist. So finden wir auch im späteren Kirchenbau häufig eine nicht mehr organisch zu nennende Aneinanderreihung der verschiedensten Stilformen. Dass im Verlaufe dieser Neurenaissance auch der Barockstil seine Auferstehung feierte, sehen wir unter anderem an dem früheren Gouvernementspalais, dem heutigen Palais des Staatspräsidenten. Die Barockfassade ist hier durch zwei seitliche Risalite mit einer Rustika gut gegliedert. Der Dachabschluss, ein auf Konsolen ruhendes Gesimse, führt in leichter Schwingung über das Portal und die seitlichen Risalite. Die Schwingung findet ihre Entsprechung in eigenartig gestalteten

Schornsteinen. Aus allerjüngster Zeit endlich stammt das in diesem Zusammenhange gleichfalls zu nennende Gebäude des Staatstheaters, dessen Front durch drei hohe Fenster eine besondere Leichtigkeit der Gliederung erfährt. Die gebrochene Linienführung des Dachs, die sich in grossen Voluten fortsetzt, unterstreicht den Eindruck des Lebendigen, Bewegten und Graziösen.

Wir stehen damit schon mitten in der Moderne, welche durch das gewaltige Ereignis des Weltkrieges und die Wiederaufrichtung des litauischen Staates einen völligen Umschwung aller Lebensverhältnisse mit sich bringt. Diese Umschichtung erfolgt auch auf dem Gebiete der sozialen Gliederung: Waren ursprünglich nur zwei grosse Klassen — Adel und Bauerntum — vorhanden gewesen, neben denen die Arbeiterschaft nur auf dem Lande eine gewisse Bedeutung erlangte, so beginnt sich jetzt, wie wir zu Beginn dieses Kapitels sahen, ein neuer Stand, eine städtische Mittelschicht, herauszukristallisieren. Eine wie grosse Bedeutung dem städtischen Mittelstande für die Entfaltung der kulturellen Kräfte eines Volkes zukommt, dafür ist die Architektur des Ostens ganz allgemein das lebendigste Beispiel. Im Gegensatz zu westlichen Ländern, die neben den öffentlichen und kirchlichen Bauten einen geschlossenen Kreis künstlerisch wertvoller Bürgerhäuser aufweisen, fehlt diese Architektur in Litauen völlig. Der einfache halb ländliche Stadtbewohner baute die Jahrhunderte hindurch sein Haus entweder in einem ganz kunstlosen Backsteinstil — die unverputzten einstöckigen Backsteinhäuser waren geradezu typisch für den hauptsächlich von Juden bewohnten Kern der kleinen litauischen Landstädte — oder aber er blieb beim altgewohnten Holzbau stehen. Letzterer wurde fast ohne Änderungen in die Stadt übertragen und ist vor allem für die Aussenbezirke nicht nur der kleinen Flecken, sondern auch der grösseren Städte charakteristisch. „Die Stetigkeit der Überlieferung ist ganz überraschend. Das eigentliche Volk ist von allen Wandlungen der „grossen Baukunst“ unberührt geblieben, mochten die fremden Einwanderer, mochten Kirche und Adel bauen, wie sie wollten“ 27).

Der neue städtische Mittelstand, der nach dem Weltkriege zum Träger der Staatsidee und des kulturellen Fortschritts wird, hat das äussere Bild der Städte des Landes in wenigen Jahren stark verändert, zumal Staat und Kommunen durch Asphaltierungen grossen Masstabes und Schaffung von Grünanlagen den äusseren Rahmen für die neuen Bürgerhäuser gaben. Man sieht dies am deutlichsten in Kaunas. Abgesehen vom eigentlichen Zentrum, überwiegt das Einzelwohnhaus, obwohl bei dem verhältnismässig geringen zur Verfügung stehenden Raum in den Innenbezirken häufig das Reihenhaus das Gegebene wäre. Das Wachstum der Stadt, das in einem geradezu amerikanischen Tempo erfolgte, die ausserordentliche Wohnungsnot und die Selbständigkeit der Bauherren führten in den ersten Jahren zu einer nicht organischen Entwicklung. In dieser fand die künstlerische Architektur zunächst keinen Boden, sollte doch das erste und notwendigste Ziel lediglich das sein, für die schnell wachsende Bevölkerung der Stadt vier Wände und ein Dach über dem Kopf zu schaffen. Auch die Holzarchitektur wurde von diesen Lebensnotwendigkeiten hart getroffen, denn es wurden in den meisten Fällen jetzt nicht mehr wie vordem die behaglichen Formen des geräumigen Bauernhauses in die Stadt übertragen, sondern es entstanden nüchterne, viereckige blechgedeckte Holzbauten, aus Parterre und Obergeschoss bestehend, lieblos in kahle Höfe gesetzt — Konjunkturbauten, bei denen schon das Vorhandensein eines Gärtchens oder einiger blühender Sträucher zu den Ausnahmen gehört. Neben jene stillosen kastenartigen Bauten aus Holz oder Stein treten aber gerade in letzter Zeit nach Befriedigung der dringendsten Wohnbedürfnisse verschiedene Versuche, das Wohnproblem auch nach dem künstlerischen Vorbild des Westens zu lösen, vor allem bei kleineren Eigenhäusern und Villen im Landhausstil. Die Entwicklung ist hier noch im vollen Fluss, sodass ein abschliessendes Urteil verfrüht wäre, ist die Bautätigkeit doch trotz der schwierigen Wirtschaftslage und der grossen Krise, die im Jahre 1931 begann, nicht zum Stillstand gekommen.

Auch in der öffentlichen Bautätigkeit hat das bauliche Denken des Westens seinen Niederschlag gefunden. Allerdings vermochte man sich hier zunächst noch nicht von der Vorliebe für den repräsentativen Baustil der Vorkriegszeit zu lösen, für den etwa die pompöse Säulengliederung der Bank von Litauen oder die Fassade des Justizpalastes charakteristisch sind. Freie Behandlung antiker Formelemente spricht aus dem kleinen Bau der Kunstschule.

Neben vorwiegend auf Repräsentation bedachten Bauten, wie sie gerade für die ersten Jahre neuer Staatlichkeit verständlich erscheinen, treten andere, in denen die Auffassung einer neuen Öffentlichkeit schon von aussen sichtbar wird, denken wir etwa an die neue Hauptpost mit ihren breiten geschwungenen Glasfenstern, hinter denen in Einheitsräumen der ganze öffentliche Betrieb — dies gilt übrigens auch für die Inneneinrichtung der Litauischen Bank — sich vor den Augen des Publikums abspielt. Immerhin werden auch hier Fassade und Gliederung stark betont, und an dem Eindruck des Repräsentativen, des Rhythmus und der Proportionen, wird mit Bewusstsein festgehalten. Überhaupt finden wir nur bei ganz wenigen dieser öffentlichen Bauten das Bestreben, sich ganz auf das Zweckmässige zu beschränken und den Bau von dem Ausdruck des Menschlichen zu befreien. Selbst ein moderner Betonbau wie das Gebäude der Kauener Kreisverwaltung in der Hauptstrasse verzichtet nicht auf eine wohl durchgeführte Gliederung — pilasterartig durchgebildete Vertikalen, gegen welche die kräftigen Horizontalen der seitlichen Risalite abgewogen sind — das Ganze klar, kühl, durch die Schmalheit der zahlreichen Fenster abweisend und unpersönlich zwar, aber doch bei allem Zweckausdruck von bewusster Vornehmheit. Bei anderen Gebäuden wieder treffen wir auf Versuche, die Zweckformen moderner Architektur durch dekorative Ornamentik und Schmuckmotive zu beleben, so etwa bei der Staatlichen Versicherungsanstalt, wo allerdings der Eindruck des organischen Zusammenhanges nicht erreicht ist. Dagegen stellt der Deckenschmuck im Innern der Hauptpost eine durchaus glückliche Lösung dar.

Mit zu den interessantesten Bauten der jüngsten Zeit gehört das Museum Vytautas des Grossen aus dem Jahre 1935. Bei diesem Gebäude, das den alten Erinnerungen einer ruhmvollen Vorzeit gewidmet ist, erscheint der Festungscharakter der ganzen Anlage als beabsichtigt, wenngleich die Frontalseite des Baus in einem etwas zu starken Gegensatz zur Rückseite steht. Auf einem unteren Stockwerk mit zwei seitlichen Flügeln, dessen Fassade durch eine ausserordentlich grosse Anzahl breiter, symmetrisch angelegter Fenster gegliedert ist, baut sich das geschlossene fensterlose Mauerwerk des Obergeschosses auf. Namentlich die mächtigen Seitenflügel wirken durch einheitliche weisse Mauerflächen, während das Risalit der Mittelfassade durch schlank aufstrebende Pilaster gegliedert wird, welche fast zu mächtig für das Gebälk erscheinen, das auf ihnen ruht. Auf die klare Trennung von tragenden und getragenen Teilen, die Harmonisierung von Stütze und Last im Sinne des konservativen ästhetischen Empfindens ist hier absolut Verzicht geleistet. Ein einziges Beispiel aus der Vergangenheit, der Dogenpalast zu Venedig, lässt eine ähnliche Massenverteilung erkennen. Vielleicht ist dieses Beispiel jedoch zu weit hergeholt, denn tatsächlich hat sich das Strukturgefühl des modernen Architekten durch die Verwendung von Stahlgerippe und Beton gegenüber einer noch jungen Vergangenheit ja grundlegend gewandelt. Dafür erscheint auch dieses Gebäude, das selbstverständlich auch auf Widersprüche gestossen ist 25), charakteristisch. Der hohe neben dem Museum errichtete Turm ist mit diesem durch eine Art Wehrgang verbunden, dessen Arkaden in der Gesamtanlage allerdings keine Entsprechung finden. Die Innenarchitektur des Gebäudes erfüllt mit ihren grossen lichten Ausstellungssälen und Büroräumen in guter Weise den Zweck, für den das Museum bestimmt ist.

Aus der grossen Anzahl der öffentlichen Gebäude, die seit Wiederaufrichtung des Staates entstanden sind, können in diesem Zusammenhange nur die wenigen besprochen werden, die für die Strömungen in der neueren Architektur des Landes charakteristisch erscheinen. Einheitliche Linien sind dabei noch nicht zu erkennen, es sei denn in jüngster Zeit der Übergang vom Stein-, zum Beton- und Stahlrippenbau. Neben dem schon besprochenen Gebäude der Kauener Kreisverwaltung ist für diesen Stil das Gebäude der Landbank kennzeichnend. Hier ist man auf dem Wege zur Versachlichung schon erheblich weiter fortgeschritten. Es ist ein Gebäude von völliger Anonymität und Unpersönlichkeit. Grosse durchgehende Vertikalen teilen den Baublock in schmale Fensterstreifen. Er wird aus Fläche und Linie heraus symmetrisch gestaltet, ohne dekorative Elemente, ohne Beziehungen zum Menschlichen — ein vielstöckiges Bürohaus mit einem regelmässigen Nebeneinander von Fenstern und von zweckbedingter Logik des Aufbaus. Der Bau der Landbank, in dem auch das Ministerium des Auswärtigen untergebracht ist, wurde 1935 vollendet.

Nicht ohne Interesse ist es, dass der neueste Warenhausstil — Stahlhäuser mit breiten plakatartigen Horizontalflächen — wie er etwa für die jüngste Entwicklung in Holland (aber auch in Deutschland) charakteristisch ist, in Litauen bisher keinen Anklang gefunden hat. Vielleicht hängt dies auch mit klimatischen Gründen zusammen, da in einem nördlichen Lande dem Ausbau breiter Fensterflächen naturgemäss Hindernisse entgegenstehen. Einen leichten Anklang finden wir vielleicht im Hause des Verbandes der Molkereigenossenschaften (Pienocentras).

Auch in der Provinz ist die staatliche und kommunale Bautätigkeit in den letzten Jahrzehnten eine sehr rege gewesen. Schon dem flüchtigen Betrachter, der Litauen etwa aus der Vorkriegszeit kennt, dürfte es auffallen, dass auf allen Eisenbahnstrecken an die Stelle der früheren russischen Holzbaracken steinerne Bahnhofsgebäude getreten sind. Der Eindruck verstärkt sich bei einem Besuch vor allem der Kreisstädte, denn in wenigen Jahren ist hier eine ganze Reihe grosser Bauten nach westlichen Vorbildern entstanden, so vor allem Schulen und Krankenhäuser von oft überraschenden und doch notwendigen Ausmassen (z. B. in Kėdainiai), daneben viele andere öffentliche und private Gebäude. Für alle diese Bauten erscheint das Bestreben massgebend, unter Anlehnung an bewährte westliche Formen den im Vordergrunde stehenden jeweiligen Zweck des Gebäudes mit einer harmonischen Gestaltung und einem ästnetischen Gesamteindruck zu verbinden.

Völlig gewandelt hat sich das Gesicht namentlich solcher Städte, die wie Šiauliai durch den Weltkrieg ganz oder teilweise zerstört waren und neu in Stein aufgebaut wurden. So vollzieht sich der Übergang zum Steinbau in der Provinz mit immer grösserer Schnelligkeit und greift auch, vor allem durch das Vorbild der amerikanischen Rückwanderer, auf das Dorf über. Beschleunigt wird diese Entwicklung durch das Bestreben, den an sich nicht grossen Waldbestand des Landes nach Möglichkeit zu schützen und zu erhalten. Vielleicht werden nur noch wenige Jahrzehnte vergehen, und das „steinerne Litauen“, welches heute schon in den baulichen Diskussionen eine grosse Rolle spielt, wird teilweise Wirklichkeit geworden sein. Damit würde auch der Charakter der litauischen Landschaft eine grundlegende vorläufig noch unvorstellbare Wandlung erfahren.

B. MALEREI UND PLASTIK

1. DIE ENTWICKLUNG BIS ZUM WELTKRIEGE

Die Paläste der Radvilas, der Paz, der Sapiehas und vieler anderer liegen heute in Trümmern. Nur noch die eine oder andere Ruine erinnert in ihren riesigen Ausmassen an die Macht der früheren Herren des Landes. Mit den Schlössern Litauens wurden zugleich auch die kostbaren Bilderschätze vernichtet, die sie enthielten. So ging im Jahre 1830 die Gemäldegalerie der Fürstin Sapieha in Flammen auf. Auch die Kunstsammlung der Radvilas wurde halb zerstört. Der Aufstand des Jahres 1863 vernichtete den wertvollsten Teil der archäologischen Sammlung des Museums von Vilnius. Wertvolle Kunstgegenstände wurden von den Russen nach Petersburg, Moskau und Kiew verschleppt, wo sie in den dortigen Galerien Aufstellung fanden, wenn sie nicht gleichfalls verbrannt wurden; das letztere geschah zum Beispiel mit dem Rest der Sapieha-Galerie auf Befehl des Zaren Nikolaus I. Die grösste Zerstörung aber brachte der Weltkrieg mit sich. Mit ihm wurde eine jahrhundertealte Tradition zu Grabe getragen, die niemand mehr zum Leben erweckt.

Die neue litauische Malerei erwuchs aus diesen Gründen auf einem ganz selbständigen Boden, ohne Tradition, ohne Verbindung mit der künstlerischen Vergangenheit des Landes. Die jungen litauischen Maler suchten und fanden die Seele ihres Volkes in der heimatlichen Natur und in der heldischen Vorzeit ihres Volkes. Teilweise bauten sie auch auf der alten bäuerlichen Volkskunst, die in unsere Zeit herüber ragt, weiter. Um die Wende des 19. Jahrhunderts erreicht das Kunstleben in Litauen seine erste Blüte. Im Jahre 1907 wird die erste litauische Kunstgesellschaft in Vilnius gegründet.

Um den Beginn des litauischen Kunstlebens, das sich in der alten Hauptstadt des Landes konzentrierte, zu verstehen, muss man berücksichtigen, in wie starkem Masse dieses geistige Leben — gleich, ob es sich um Malerei, Dichtung oder Wissenschaft handelte — in einem einzigen Brennpunkt zusammengefasst wurde — der nationalen Idee. Der Gedanke der Befreiung des Volkes vom russischen Joch, zunächst noch nicht als absolute staatliche Selbständigkeit gedacht, gewann ja erst wirkliche Gestalt in dem Augenblick, in dem die verschütteten Quellen des Volksbewusstseins wieder zu rauschen begannen. Im Dienste dieser Idee standen teilweise auch die Anfänge der bildenden Kunst. In Sagen und Märchen, in den Volksliedern, in den Schnitzereien und Webearbeiten des Dorfes lagen die Elemente verborgen, denen jene erste Künstlergeneration nun erst den Begriff der volkseigenen Schöpfung gab, indem sie sie ins Bewusstsein erhob. Die Volkskunst wurde damit zum Symbol des eigenen Wertes, zum Sinnbild aber auch all' dessen, was das eigene Volk von den Nachbarvölkern trennte und unterschied. Aus solchen Ideen heraus entstand das grosse Bilderwerk der „Litauischen Kreuze", welches die Kunstgesellschaft 1912 in Vilnius herausgab. Neben eindrucksvollen Zeichnungen von Antanas Jaroševičius steht ein einführender Aufsatz von Dr. Basanavičius, der mit den Mitteln der historischen Forschung den gleichen Zweck verfolgte — das Bewusstsein für die Werte der eigenen Volkskunst zu wecken, indem man sie aus archaischer Vorzeit herleitet und dadurch in eine besondere Beleuchtung rückt. Die Bedeutung der Geschichte wurde somit zur zweiten Wurzel dieser Bestrebungen. Aus den Taten einer ruhmreichen Vergangenheit ergaben sich von selbst die Ideale der Gegenwart, ergab sich vor allem das Leitmotiv, dass Litauen einmal ein mächtiger Staat gewesen sei und darum nicht untergehen dürfe.

Allerdings wirkten solche Gedanken nicht auf alle Künstler in gleicher Stärke und äusserten sich zeitlich verschieden. Weit von der Heimat verblasste bei manchen die Glut dieser Ideen. Fremde Vorwürfe gewinnen Einfluss, die Macht der westlichen Kunstströmungen — Realismus und Impressionismus — lässt jene Quelle vergessen, aus der eine selbständige litauische Kunst hätte schöpfen können — die Volkskunst. Erst weit später, unter dem Eindruck des Expressionismus, ist hier eine Wandlung eingetreten, wie später gezeigt werden soll.

Ein drittes aber behält für alle diese Künstler seinen besonderen Klang, gleich, ob sie lange Jahre im Ausland geweilt, oder in der Heimat gearbeitet haben. Dieses dritte ist die Erde — die litauische Landschaft, der sie alle entstammten, und die in ihren tausendfältigen Stimmungen immer von neuem in ihrer Seele aufklingt — das kleine verträumte Dorf, der rauschende Bach, die weite Schneelandschaft des Winters. So wird die heimatliche Landschaft zum Symbol alles dessen, für das man kämpfte.

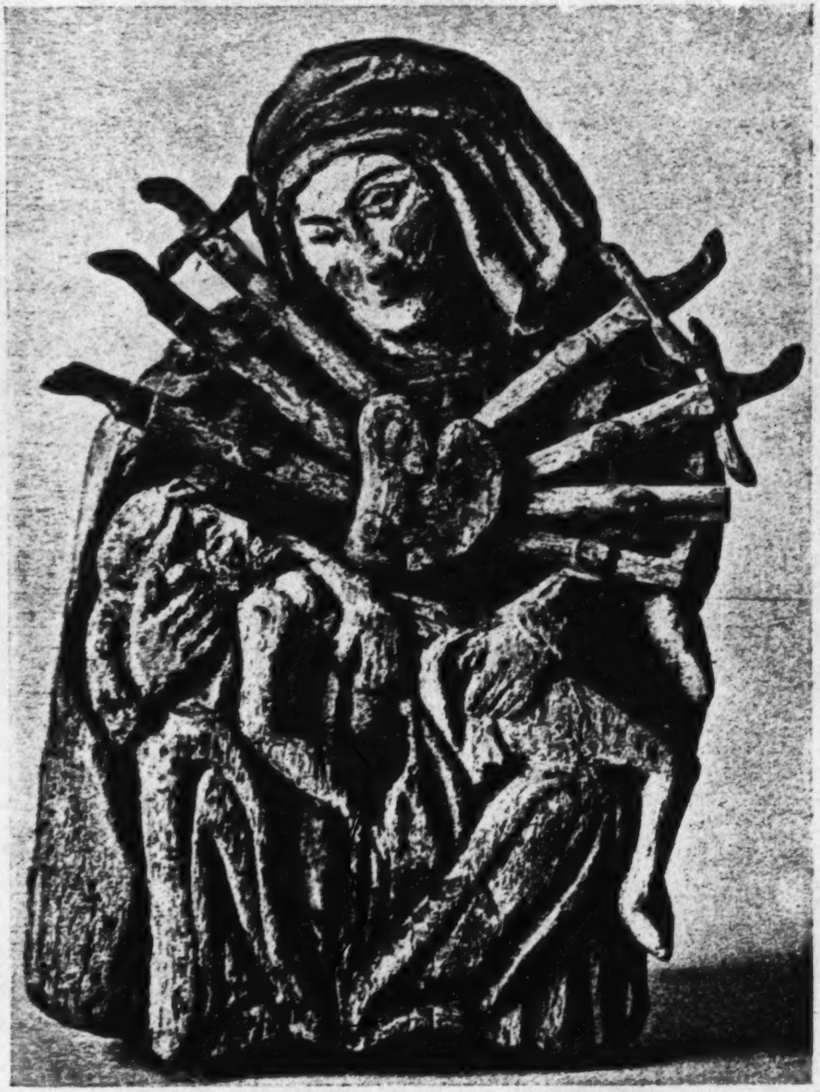
Damit sind die Themen für jene erste Künstlergeneration teilweise gegeben. Wir sehen dies zum Beispiel an dem Bilde „Vision“ von Antanas Zmuidzinavičius (geb. 1876). Ein mystischer Reiter jagt am Horizont einer nächtlichen Friedhofslandschaft entlang. In der Rechten schwingt er das Schwert. Aber der Reiter ist eine Symbolisierung des Vytis, des alten litauischen Wappenritters, und das Bild atmet nicht sowohl eine romantische Stimmung der Vergangenheit, als die Prophezeiung einer Zukunft. So wird auch der Erfolg, den Zmuidzinavičius gerade in jener Zeit mit seinem romantischen Realismus erntete, mit dem er die Vergangenheit des Volkes belebt, durchaus verständlich. Daneben wird er der Repräsentant einer realistischen, mehr akademischen Landschaftsmalerei, welche nicht nur die ersten Anfänge der litauischen Kunst beherrscht. Seine Ausbildung gewann er auf weiten Reisen in Deutschland, Paris und Italien. Im Jahre 1906 kehrte er nach Vilnius zurück. Wir besitzen von dem Künstler ausgezeichnete Landschaften — in einigen erwächst die befriedete Traumschönheit der litauischen Wälder und Seen zu wahrem Ausdruck. Viele sind nicht „realistisch“ im üblichen Sinne des Wortes, und aus den besten spricht jene „nuoširdumas“, mit welcher die litauische Sprache die Echtheit eines tiefinneren Gefühls und eines lyrischen Stimmungsgehaltes bezeichnet.

Immerhin besteht bei einer Kunst, die sich hauptsächlich in Wiedererzählung ergeht, die Gefahr, dem Publikumsgeschmack Konzessionen zu machen. Es sei hier nicht nur an einige Gemälde im Kriegsmuseum gedacht, in denen einzelne Ereignisse aus der Geschichte des Landes gleichsam illustriert werden, und in denen sichtlich ein anderer als ein rein künstlerischer Zweck angestrebt wird. Im allgemeinen bewegt sich die litauische Malerei von jener Zeit an bis in die jüngste Vergangenheit auf der Linie Realismus—Impressionismus. Auch für die Malerei gilt somit mutatis mutandis jenes konservative Element, das wir schon bei der Entwicklung der Architektur feststellten. Zweifellos barg diese heute allerdings überwundene Entwicklung eine zweite Gefahr, die der Beurteilung von Kunstwerken durch ein noch ungeschultes Publikum drohte, indem die Aufmerksamkeit des Betrachters vorwiegend auf die Novelle des Bildes gerichtet blieb.

Neben Zmuidzinavičius treten aus jener ersten Künstlergeneration selbständige Persönlichkeiten hervor, die eigene Wege beschreiten. In den Aquarellen von Kajetonas Šklėrius-Šklėrys (gest. 1932) spiegelt sich der ganze malerische Zauber der Atmosphäre, deren Reiz der Künstler mit sinnlicher Verfeinerung nachgeht. Leuchtkraft der Farben zeigen namentlich seine italienischen Landschaften, Früchte langer Reisen nach dem Süden. Gerade die Landschaft des Südens, in welcher die Sonne bis in die tiefsten Fernen hinein die Gegenstände entschleiert, gab dem Impressionisten den Vorwurf für eine Reihe schöner Aquarelle. Neben dieser problemlosen Harmonie steht der Stimmungsgehalt der litauischen Landschaft — verschneite Gärten draussen vor der Stadt, Birken am Wege, in denen ein zarter träumerischer Grundakkord mitschwingt. Ausschnitte aus Herbstlandschaften, fein abgetönt in den Farben, alles mit einer grossen Sensibilität und der Unmittelbarkeit des Naturerlebnisses gesehen. Auch aus den Stilleben dieses Künstlers spricht eine hohe farbige Kultur, teilweise durchtränkt von visionärem Stimmungsgehalt. Weniger charakteristisch erscheinen seine Porträts.

Eine starke Persönlichkeit spricht aus Adomas Varnas (geb. 1879), dessen Schaffen verschiedene Stufen der Entwicklung durchgemacht hat. Auch er begann wie Zmuidzinavičius mit symbolischen Darstellungen, auch er blieb dem Realismus sein Leben lang treu, aber er gelangte darin zu einem eigenen Formgefühl, zu einer neuen gesteigerten Auffassung der Wirklichkeit, die ihn bei der Gestaltung des Gegenständlichen zu immer stärkerer Vereinfachung trieb. Auch in seiner Farbgebung wirkt sich dies aus. In seinen späteren Bildern wird seine Distance zur Natur grösser, die lyrische Kontemplation weicht einer mehr verstandesmässigen Auffassung, die vielleicht kühler lässt, seinen Interpretationen der litauischen Landschaft aber eine eigene persönliche Note gibt. Nach langen Jahren des Schweigens, während derer der Künstler seine ganze Kraft der Erforschung der litauischen Holzkunst, vor allem der Dachkreuze, widmete, trat er mit Schöpfungen vor die Öffentlichkeit, bei denen eine stärkere Lapidarität der Pinselführung hervortritt. Am stärksten zeigt sich die darstellerische Kraft von Varnas in seinen Porträts, die, was Charakteristik und Wiedergabe des Persönlichen anbelangt, zu den besten gehören, welche von litauischen Malern bisher geschaffen worden sind. Seine Köpfe wirken durch ihren überlebensgrossen Masstab, durch starke Vereinfachung der Einzelheiten und die Kunst der Steigerung. Sehr fein ist der Kopf des Gymnasialdirektors Žilinskis mit dem nach innen gekehrten Blick und der tiefen Nachdenklichkeit herausgearbeitet, und von starker Einprägsamkeit das schon 1912 geschaffene Selbstporträt des Künstlers mit seiner Frau — zwei Köpfe, lebendig vorwärts drängend, mit weit geöffneten Augen und fliegenden Haaren dem Sturme entgegen. Prachtvoll ist hier das Element der Bewegung gestaltet, die Köpfe so nahe, dass wir ihren Atem zu spüren glauben, während alles Ferne sich in unbestimmten Tönen auflöst, in denen man die Wellen des Meeres heranrauschen fühlt [29]).

Mit zu den begabtesten Impressionisten der älteren Generation gehört Petras Kalpokas (geb. 1880). Auch er hat sich wie viele andere der litauischen Künstler lange Jahre in der Schweiz und Italien aufgehalten, was auf seine Entwicklung nicht ohne Einfluss geblieben ist. Über ihn schreibt Galaunė: „Er ist ein Impressionist grossen Stils, in seiner Technik frei bis zur Kühnheit. Seine Porträts verraten den Einfluss der italienischen Malerei. In seinen litauischen Landschaften hat er es verstanden, die wesentlichsten Züge dieser so eigenartigen Natur hervortreten zu lassen. In seiner „Versuchung Christi“ und in seiner „Pietà“ bemüht er sich, die Psyche des litauischen Volkes wiederzugeben“ [30]). Kalpokas hatte sich schon vor dem Weltkriege in Russland einen Namen gemacht. Eine grössere Anzahl seiner Bilder befand sich bei Ausbruch des Weltkrieges auf dem Wege zu einer Ausstellung in München und ist leider den kriegerischen Ereignissen zum Opfer gefallen .Zu seinen besten Werken gehören eine Reihe von Landschaften und sein Selbstporträt.



PIETÀ

opp. 176

Zur älteren Generation zu rechnen ist endlich **Jonas Šileika**, der seine Ausbildung in München genossen hat, ein starkes künstlerisches Temperament, ganz beherrscht von der Freude an farbigen Kompositionen und dekorativen Wirkungen, in seinen Porträts ein Realist mit dem Bestreben zu verinnerlichen und zu beseelen (Porträt einer Dame 1926, Čiurlionis-Galerie). Sein Porträt der Schriftstellerin Žemaitė wurde 1920 in Chikago mit einem Preise ausgezeichnet.

Unter den Künstlern, die sich ausschliesslich zur Skulptur hingezogen fühlten, fand frühzeitig **Petras Rimša** (geb. 1881), der dem akademischen Naturalismus nahesteht, Anerkennung. Rimša ist einer der Künstler, in dessen Schaffen die soziale und politische Not seines Volkes vor dem Weltkriege einen besonderen Klang gewinnt, und dessen Anteilnahme auch an den aktuellen Problemen seiner Zeit eine weit lebendigere ist als die mancher anderer. Weiten Kreisen bekannt wurde er durch eine Skulptur „Der Kampf", in welcher der litauische Wappenreiter im Kampf mit dem polnischen Adler gezeigt wird, den er niederzwingt — eine Skulptur, die in polnischen Kreisen so starke Entrüstung erregte, dass sie der Künstler selbst in einer Aufwallung von Zorn zertrümmerte. Eine zweite berühmte Skulptur, „Die litauische Schule", ruft jene Zeit der russischen Unterdrückung ins Gedächtnis zurück, in der (1864—1904) das litauische Buch und die litauische Schule verboten waren. Sie zeigt eine Mutter am Spinnrad, die ihren kleinen Sohn lesen lehrt. Ganz abgesehen von dem höchst einprägsamen Vorwurf ist die Charakteristik der beiden Figuren auch künstlerisch gut durchgeführt. Später ging der Künstler dazu über, seine Skulpturen durch die Graphik der volkstümlichen Zierornamentik zu beleben. So entstanden teilweise sehr originelle Schöpfungen. Aus den letzten Jahren endlich stammen einige Medaillen und Bronceplaketten, die eine klare Komposition mit gediegener Stilisierung vereinigen.

Neben Rimša wurde **Juozas Zikaras** bekannt. Letzterer steht unter dem Einfluss der Entwicklung des 19. Jahrhunderts, in welchem die Skulptur sich völlig von der Architektur trennte, das Gebiet der monumentalen Gestaltung verliess und sich in ihrem Ausdruck der Malerei näherte. So ist seine Kunst Kleinkunst im Sinne des Impressionismus geblieben. Auf diesem Gebiete hat Zikaras verschiedene glücklich durchgeführte Skulpturen, Medaillen und Basreliefs geschaffen. Ein kühner Versuch war seine satirische Stilisierung einer „modernen Madonna", ein Basrelief, das eine moderne Frau im kurzen Rock, der damaligen Mode, und übereinandergeschlagenen Beinen zeigt, welche ihr Kind mit einem Ausdruck betrachtet „wie eine Mutter, die ihr Kind nicht liebt, sondern es nur wie einen ungebetenen Gast duldet" [31]).

Damit ist die erste Generation der Künstler, deren Werke im Jahre 1907 auf der ersten litauischen Kunstausstellung vertreten waren, in ihren wesentlichen Persönlichkeiten kurz charakterisiert. Nicht weniger als 23 Künstler waren mit 242 Bildern vertreten. Von weither wurden die Gemälde gesandt — sie kamen aus Russland, aus Polen, aus der Schweiz, aus Italien, Tirol und Frankreich — denn sehr viele dieser Künstler lebten in jener Zeit ausser Landes. An der Spitze des Kunstvereins, der in den folgenden Jahren noch eine Reihe weiterer Ausstellungen veranstaltete, stand neben Rimša Antanas Zmuidzinavičius, einer der lebendigsten Vorkämpfer jener Künstlergeneration, der seine organisatorische Begabung ganz in den Dienst dieser Idee stellte [32]). An ihre Seite trat ein dritter, der Komponist und Maler Mykolas Čiurlionis, ein Künstler, der in jener Zeit durch seine Schöpfungen die Aufmerksamkeit der massgebenden russischen Kunstkreise auf sich lenkte.

Geboren 1875 als Sohn eines Organisten in Druskininkai, wurde Čiurlionis als Knabe in die Privatkapelle des Fürsten Oginski in Plungė aufgenommen. Seine ungewöhnliche musikalische Begabung und sein liebenswerter Charakter veranlassten den Fürsten, ihn auf die Konservatorien von Warschau und Leipzig zu schicken. Im Jahre 1901 finden wir ihn aus Deutschland zurückgekehrt in Warschau, wo er sich nach dem Tode seines Mäzens von Musikstunden unterhält. Um diese

Zeit beginnt sein meteorgleicher Aufstieg als Maler und Zeichner. 1907 siedelt er nach Vilnius über, zwei Jahre später nach Petersburg. Hier im Zentrum des russischen Kunstlebens erreicht sein Schaffen seinen Höhepunkt. Ganz plötzlich jedoch erfolgt ein jäher Absturz. Eine schwere Erkrankung überfällt ihn, und es beginnt eine Auflösung seiner Geisteskräfte. 36 Jahre alt stirbt er 1910 im Sanatorium.

In der eigenwilligen Persönlichkeit von Čiurlionis erstrahlt wie in einem Prisma die Eigenart seines mystisch veranlagten Volkes. Aus seinen Schöpfungen spricht der elementare Mensch, wie er aus der litauischen Landschaft erwächst, ohne sich innerlich von ihr zu trennen, der Mensch, in dessen Wesen die weit Ebene des Ostens aufleuchtet und mit ihm verschmilzt wie die ganze ihn umgebende Natur mit Blume, Berg und Fels. Hieraus erwächst seine künstlerische Besonderheit. Das tief musikalische und rhythmische Element, das ihn vorwärts treibt, lässt ihn nach dem direkten Ausdruck für seine künstlerischen Offenbarungen streben. So verzichtet er bewusst auf alles Konventionelle, verzichtet sogar darauf, sein inneres Schauen durch das Medium des Stofflichen hindurchzupressen und so zu verdunkeln. Erfüllt von einer kosmischen Religiosität überträgt er die Mittel der Musik auf die Farbe und gestaltet Präludien, Hymnen, Sonaten und Symphonien. Sein letztes Werk ist ein Tempera-Gemälde — Hymnus an die untergehende Sonne.

Von der lyrischen Stimmung aber gelangt er zur Anschauung der reinen Form. So sieht er die Wirklichkeit, die hinter den Dingen liegt, und die sich ihm in geometrischen Gesetzmässigkeiten offenbart. Er gestaltet mit unendlich zarten Farben seine imaginäre Landschaft in edlem Aufbau unwirklicher Gebirge und weiter Ebenen, erfüllt den Raum mit durchsichtigen Formen, aus denen nur noch das rhythmische und geometrische Prinzip der Materie hervorleuchtet. Die menschliche Gestalt ist hier mit Notwendigkeit ausgeschaltet. Heinrich Schaeder, dem wir einige sehr feine Bemerkungen über Čiurlionis verdanken, betont vor allem das kosmische Element, das sich in seinen Bildern offenbart, so in den „Pyramiden“: „Reine Kristallgebilde, Pyramiden und Obelisken, gewinnen Fläche, werden Schöpfer ihres eigenen Raumes. Frühlingswind wirft sich zwischen die vielen Arme zweier Kandelaber und reisst lange Lichtbahnen schräg gen Himmel. — Ein gewaltiges Gesicht: Auf der Erdkugel ruht „Rex“, der Lenker, eine durchsichtige gradlinig umsäumte Fläche, die durch zwei Himmelssphären emporragt. Wolken schwingen in der unteren, in der oberen brausen Kometenheere auf die Ruhe des Mittelpunktes zu. Hier ist die brausende Bewegung der Sphären wahrhaft gestaltet“. Oder der Künstler durchwandert die Tierkreise des Himmelsgewölbes (Zodiakas). „In endlosen Fernen, in erdenfremden Welten erheben sich die hieratisch strengen Gestalten der Jungfrau, des Wassermanns. Und über ihnen steht ihr Sternbild“ 23).

Neben solchen Visionen stehen schlichtere menschlich tiefe Sinngebungen und Symbole. Das Sinnbild der Freundschaft — ein kostbares Kristall, dargereicht mit geschlossenen Augen und der rührenden Bewegung der Hingebung, das Schicksal — ein Kind auf einer blühenden Wiese, unwirklich jenseitig Gestalt und Landschaft — darüber ein schwarzer Vogel mit riesigen ausgebreiteten Schwingen. Die Zahl solcher Erklärungen liesse sich vermehren, und doch wäre damit für das Verständnis dieses Malers wenig gewonnen; denn genau so wenig wie in allen anderen Bildern ist die Materie hier als Materie gesehen, sondern ragt hinüber in eine zweite Ebene der Wirklichkeit, die von der unseren nur die äusseren Formen entlehnt. Zuweilen äussert sich die Kraft dieses Meisters auch in Schöpfungen, die ganz in der Landschaft seiner Heimat wurzeln, ganz von ihrer Stimmung durchtränkt sind wie sein „Friedhof in Schamaiten“. Aber auch hier erwächst aus der Landschaft, die er gestaltet, das tiefere Sinnbild der Vergänglichkeit alles Irdischen.

Was bei all' diesen Bildern den Empfängnisfähigen erschüttert, ist die tief innere Notwendigkeit, der sie ihr Dasein verdanken, dieses Ringen der Seele um eine erhabene Anschauung des Kosmos. Čiurlionis gehört zu jenen Menschen, die ihr Licht von innen bekommen wie etwa Beethoven und Rilke. Was sie schaffen, geschieht nicht aus irgendwelchen Eindrücken der Aussenwelt heraus, die dann künstlerisch verarbeitet werden, sondern alles ist innere Schau. Ein unhemmbarer Zwang treibt sie zur Darstellung ihrer Visionen. Wie stark dieser innere Zwang bei Čiurlionis war, beweist die von seinem Bruder mitgeteilte Tatsache, dass der kranke Künstler noch in seinen letzten Monaten in der Nacht, wenn alles im Sanatorium zur Ruhe gegangen war, bei Kerzenlicht bis zum dämmernden Morgen ununterbrochen malte 34).

So ist Čiurlionis' Kunst eine einmalige. Er ist einer jener seltenen Meister, die auch in grossen Völkern nur im Verlaufe langer Intervalle einmal geboren werden. Der grösste Teil seiner Gemälde — 148 Schöpfungen in Öl, Tempera und Pastell und 35 graphische Arbeiten — befindet sich heute in der staatlichen Gemäldegalerie zu Kaunas, die im Vytautas-Museum untergebracht worden ist. Seinen Stil, d. h. die äussere Form der Darstellung, übernahm Šimonis, der die Wirklichkeit in vielen seiner Bilder gleichfalls in geometrische Figuren auflöst. Von seinen farbigen Kompositionen geht eine grosse Leuchtkraft aus. Šimonis hat sich besonders als Illustrator einen Namen gemacht 35).

2. NEUERE STRÖMUNGEN

Der erste Frühling der litauischen Kunst ging durch den Weltkrieg zuende, der sich lähmend auf alles geistige Schaffen legen musste und die litauischen Künstler in alle Welt zerstreute. Immerhin wurden gerade durch den Krieg einige dieser Maler auch in Deutschland bekannt, so Varnas und Zmuidzinavičius, deren Bilder auf der grossen litauischen Ausstellung in Königsberg im Jahre 1918 verschiedene anerkennende Besprechungen in der deutschen Presse erfuhren 36). Erst nach Beendigung des Krieges kehren die übrigen Künstler zurück. Der Beginn einer neuen Staatlichkeit gibt ihrem Schaffen jetzt einen weiteren Rahmen. Damals (1919) entsteht ein „Litauischer Kunstverein", der das Erbe des ersten Kunstvereins antritt, zugleich aber auch seinen Aufgabenkreis bedeutend erweitert: Er ruft ein Theater, eine Oper und eine Musikschule — Institute, welche der Staat übernimmt — ins Leben und vereinigt in sich alle schöpferischen Kräfte jener Zeit, die mit grosser Energie und viel Idealismus daran gehen, im Rahmen des neuen Staatslebens die Basis für eine neue künstlerische Kultur zu schaffen.

Im Jahre 1924 erfolgt die Gründung einer Kunstschule. An ihre Spitze tritt der Maler Justinas Vienožinskis, der, obwohl er zur älteren Generation gehört, mit grosser Frische den neuen malerischen Strömungen Westeuropas nachgeht, zugleich aber auch schon auf die Werte, die in der litauischen Volkskunst schlummern, hinweist. Ein Maler von farbiger Kultur, selbst noch hervorgegangen aus dem Impressionismus des vorigen Jahrhunderts, hat er einen eigenen Stil gefunden. Neben ihn traten als Lehrer eine Reihe der älteren Künstler. Trotz ungünstiger materieller Verhältnisse weist die Kunstschule heute weit über 100 Schüler auf und ist zu einem selbständigen Faktor im litauischen Kulturleben geworden. Ihr Leiter ist der bekannte Kunsthistoriker und Kritiker Ignas Šlapelis.

Gleichfalls als Professor an der Kunstschule wirkt Adomas Galdikas (geb. 1893), der vom Zeichnerischen ausging, sein eigentliches Gebiet aber als Maler gefunden hat. Ein durchaus eigenwilliger Künstler ist er von den verschiedenen neuen Strömungen der europäischen Malerei zwar nicht unberührt geblieben, von jeher aber selbständige Wege gegangen. Seine Eigenart erwächst aus seiner inneren Verbundenheit mit der litauischen Volkskunst. Ausserordentlich vielseitig — neben seinen Landschaften und Porträts müssen auch seine Operndekorationen genannt werden — hat Galdikas eine bewegte künstlerische Entwicklung durchgemacht. Sie wird von dem Franzosen Waldemar George charakterisiert, der in einer dem Künstler gewidmeten Monographie schreibt: „Indem sich Galdikas dem archaischen Ausdruck der religiösen Volkskunst nähert, sucht er etwas Anderes als nur ein Sortiment von farbigen Tönen und Linien. — Diese Gegenüberstellung mit der Volkskunst erlaubt ihm, das Bewusstsein seiner irdischen Kunst zu haben. Galdikas . . . hat erkannt, dass alles objektive Suchen in der Kunst sinnlos ist . . . Dieser lebendige Glaube, diese Macht, die göttlichen Prinzipien der Natur zu sehen und zu begreifen, führten ihn zu einer von Geheimnis durchtränkten litauischen Atmosphäre“ 37).

Abgesehen von dem französischen Museum Jeu de Paume befinden sich Werke von Galdikas in den Museen von Kaunas und Riga.

Vienožinskis und Galdikas gehören ihrem Wesen nach somit schon zu einer neuen Generation, deren Erzieher sie wurden. In ihren Ateliers erhielt eine Reihe von begabten jungen Künstlern ihre Ausbildung. Letztere schlossen sich später zu einer besonderen Gruppe der „Unabhängigen“ zusammen und schieden sich dadurch von dem „Litauischen Künstlerverband“, welcher nach wie vor die Künstler der älteren Generation umfasste. Immerhin erscheint der Unterschied in den Bestrebungen beider Gruppen als nicht so stark, wie aus den Bezeichnungen geschlossen werden könnte. Auch bei den „Unabhängigen“ treffen wir auf keine radikalen und extremen Richtungen. Deutlich wirkt auch bei ihnen noch der Impressionismus nach.

Im Jahre 1932 spaltet sich von der Gruppe der „Unabhängigen“ eine neue Gruppe „Ars“ unter der Führung von Galdikas ab, deren Bestrebungen von durchaus neuen Gedanken getragen werden, wie aus einem Aufruf hervorgeht, der bei der ersten Ausstellung dieser Gruppe im gleichen Jahre veröffentlicht wurde [illegible]).

Da dieser Aufruf für die jüngste Entwicklung der litauischen Malerei von besonderem Interesse ist, sei er im folgenden teilweise wiedergegeben: „Die Welt, vor allem unser

Volk, ist in eine neue Epoche eingetreten. Nach ganzen fünfhundert Jahren sind wir wieder zum Wettbewerb mit den grossen Völkern Europas gelangt. Wir haben uns rings umgeschaut und haben die Überzeugung gewonnen, dass das Fehlen tieferer künstlerischer Bestrebungen sowie die Nachahmung längst überlebter Kunstformen unsere Kunst zugrunde richtet."

Wir sehen in diesen temperamentvollen Auslassungen eine scharfe Absage an alle, die noch irgendwie mit dem Naturalismus und Impressionismus des 19. Jahrhunderts zusammenhängen. In ähnlich scharfer Weise äussert sich in dem gleichen Almanach der Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Paulius Galaunė, der zunächst die Gründe erörtert, aus denen die sogenannte „hohe Kunst" in Litauen auf keine Vergangenheit zurückblicken könne, während die eigentlichen Werte der künstlerischen Kultur des Volkes in der Volkskunst beschlossen lägen, und der dann fortfährt: „Es ist eine eigenartige Tatsache, dass von der ersten litauischen Kunstausstellung angefangen unsere Künstler nicht als Kinder ihres Volksstammes, sondern als „europäisierte" Kopisten der litauischen Natur in Erscheinung getreten sind. Das Schönheitsideal unserer damals in der Kristallisation begriffenen gebildeten Schicht war „wie auf der Photographie". Und dieses Ideal befriedigten die Künstler der ersten litauischen Kunstausstellungen sattsam. Wenn man die heute in Bildung begriffenen Gruppen unserer jungen Künstler betrachtet, so sieht man deutlich, dass diese Bildung schon von innen heraus erfolgt, dass man danach strebt, sich das bewusst zu machen, was im Charakter der litauischen Landschaft schlummert."

Mögen auch diese Urteile einem historischen Betrachter der Entwicklung der jungen litauischen Malerei als zu scharf erscheinen, so charakterisieren sie doch deutlich die negative Abgrenzung der Jüngsten gegenüber allen früheren Bestrebungen. Das positive Programm dieser Gruppe aber wird aus der Einleitung des Aufrufs deutlich: „Auf einen kahlen und schmerzlich verlassenen Acker traten wir. Durch die

Brille der Jahrhunderte sehen wir in der Ferne eine hohe künstlerische Kultur — den trauernden Christus (Skulptur der Volkskunst. V. J.), das Märchen, das Volkslied. Hohes künstlerisches Erbe, schon versteckt in den Mauern der Museen oder fast zerstört vom Wind unserer Finsternis, bergen sie in ihrer Primitivität gewaltige künstlerische Vorbilder für uns."

Die Anknüpfung an die alte litauische Volkskunst wird in diesen Worten somit zum Programmpunkt der Jüngsten. Der nationale Gedanke wird noch deutlicher im folgenden: „Wir sind entschlossen, dieser Epoche des wiedergeborenen Vaterlandes zu dienen und den Stil dieser Epoche zu schaffen. Ein Kunstwerk bedeutet eine neue Wirklichkeit des Lebens. Unser heisses Streben geht dahin, unser Leben durch neue Werte zu bereichern. Wir streben nach Zusammenarbeit mit den übrigen Völkern, indem wir der gemeinsamen Schatzkammer der Kunst unsere Arbeiten beisteuern, die der Seele unseres Volkes entsprechen. Wir erkennen die formalen Siege der gegenwärtigen Kunst an, denn sie gewähren uns grössere Schaffensfreiheit. Aber wir bürden unseren Mitgliedern keine von vornherein festgesetzten künstlerischen Dogmen auf. Wir sind von dem heissen Wunsche erfüllt, dass ein jeder von uns, seiner Eigenart und seiner Einstellung entsprechend, der künstlerischen Kultur unseres Landes dienen möge."

Eine ganze Reihe der jungen Künstler, welche der Gruppe „Ars" beitraten, hat die Möglichkeit gehabt, sich nach Beendigung ihrer Ausbildung auf der Kunstschule von Kaunas im Auslande selbständig weiterzubilden. So kommen in ihrem Schaffen die verschiedensten Einflüsse moderner Kunstrichtungen zum Ausdruck.

Noch wäre es verfrüht, über diese jüngste Entwicklung des litauischen Kunstlebens ein Urteil abgeben zu wollen. Vieles ist hier noch im Werden. Festzustellen ist jedenfalls ein ernsthafter und lauterer künstlerischer Wille, der die Entwicklung vorwärts treibt. Über ihre Früchte wird erst eine spätere Zeit rückschauend zu urteilen vermögen.

C. MUSIK UND THEATER

1. OPER, DRAMA, BALLETT

Wir können das Kapitel über die geistige Kultur der Stadt nicht schliessen, ohne nicht einen kurzen Blick auf das litauische Theater geworfen zu haben, dem neben seiner rein künstlerischen auch eine grosse erzieherische Bedeutung für weite Volkskreise zukommt — betrug doch die Zahl der Opernbesucher in der Spielzeit 1936/37 ungefähr 68 000, während das Drama 80 000 Besucher aufwies.

Historisch gesehen ist der Vorläufer des litauischen Theaters das Jesuitentheater des 16. Jahrhunderts, wie wir es schon in Kražiai erwähnten. Wenngleich die Sprache dieses Theaters die lateinische war, so wurden doch in den Pausen von den Schülern auch Monologe und Dialoge in schamaitischer Mundart vorgetragen 39). Den eigentlichen Anstoss zur Entwicklung eines Volkstheaters gab jedoch die Aufhebung der Leibeigenschaft um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Damals, noch in der Zeit des Druckverbotes, als die litauische Bewegung sich allenthalben zu rühren anfing, begann man in allen Städten, wo nur Litauer in grösserer Anzahl vorhanden waren, mit der Veranstaltung von „litauischen Abenden", so in Palanga, in Vilnius, in Kaunas, ja sogar in Petersburg, Warschau und vielen anderen Städten. Diese Abende enthielten in ihrem Programm Spiele, Tänze und Lieder, auch Theaterstücke, und zu ihren Darstellern und Regisseuren gehörte manch einer, der für die spätere Geschichte und politische Entwicklung des Landes von Wichtigkeit geworden ist. Die Bedeutung dieser „litauischen Abende" ging somit weit über den Zweck einer einfachen Unterhaltung hinaus.

Immerhin handelte es sich hierbei nur um die Arbeit von Liebhabern. Die Schaffung eines zentralen litauischen Theaters, das alle künstlerischen Kräfte des Landes zusammenfassen sollte, war ein Gedanke der Zukunft und konnte erst nach der Gründung des Staates Wirklichkeit werden. Wir können hier zwei wichtige Daten nennen, das Jahr 1920 als Gründungsjahr des Dramatischen Theaters und der Oper, und das Jahr 1925, in welchem das erste abendfüllende Ballett „Coppelia" zur Aufführung gelangte.

Die litauische Oper wurde fast aus dem Nichts geschaffen. Sänger, Chöre, Orchester, Dirigenten, Regisseure sowie das gesamte übrige Personal waren ja nicht auf einmal vorhanden, sondern bedurften einer längeren Zeit zur Ausbildung. Den Kern der neuen Truppe bildeten der berühmte Tenor des Petersburger Marientheaters Kipras Petrauskas, sowie die aus Amerika zurückgekehrten M. Rakauskaitė und Ant. Sodeika. Weitere Künstler schlossen sich an, und so konnte am 31. Dezember 1920 nach Überwindung vieler Schwierigkeiten Verdis „Traviata" als erste Oper in Szene gehen.

Die litauische Oper und das im gleichen Jahre entstandene Dramatische Theater waren Gründungen der Litauischen Kunstgesellschaft (Lietuvių Meno Kurėjų Draugija) und gingen im Frühjahr 1922 in den Besitz des Staates über. In künstlerischer Hinsicht ist seitdem eine ausserordentliche Entwicklung festzustellen. Gegen 50 Opern gelangten zur Aufführung, darunter drei litauische, „Gražina" und „Radvila Perkūnas" von Karnavičius sowie „Die drei Talismane" von A. Račiūnas. Eine weitere Oper „Eglė, die Schlangenkönigin" von M. Petrauskas, ist in Vorbereitung. Aus der Fülle der übrigen seien nur einige wenige genannt: Verdis „Traviata", „Rigoletto", „Troubadour", „Maskenball", „Aida"; Puccinis „Madame Butterfly", „Toska", „Bohême", Gounods „Faust", Bizets „Carmen", „Eugen Onegin" und „Pique Dame" von Tschaikowski, Wagners „Lohengrin" und „Tannhäuser", d'Alberts „Tiefland", Mozarts „Don Juan", Smetanas „Verkaufte Braut", Délibes „Lakmé", Dvoržaks „Undine" und viele andere. Insgesamt entfallen auf eine Spielzeit ungefähr 115—130 Vorstellungen.

Auch ausserhalb Litauens hat die litauische Oper Beachtung gefunden, eine Reihe ihrer besten Vertreter hat auf Gastrollen in Mailand (Scala), Paris, Prag, Wien, Buenos Aires und in den baltischen Hauptstädten mit Erfolg debütiert.

Noch etwas früher als die litauische Oper trat das Dramatische Theater vor die Öffentlichkeit, und zwar mit der Darstellung von Sudermanns „Johannisfeuer“ am 19. Dezember 1920. Nicht weniger als 148 verschiedene Dramen sind seitdem (bis Mitte Februar 1938) über die Bretter gegangen, und nichts beleuchtet die künstlerische und erzieherische Bedeutung des Staatstheaters stärker als die Fülle der klassischen Werke, die zur Aufführung gelangten.

Von fremden Autoren ist Shakespeare zu nennen mit „Othello“, „Wintermärchen“, „Hamlet“, „König Lear“ und der „Zwölften Nacht“. Daneben vor allem Schiller mit den „Räubern“, „Kabale und Liebe“, „Don Carlos“, „Wilhelm Tell“ und „Maria Stuart“. Von sämtlichen übersetzten Dramen hat „Kabale und Liebe“ die stärksten Aufführungsziffern zu verzeichnen. Frankreich ist mit Molière — „Tartuffe“, „Der eingebildete Kranke“, „George Dandin“ — vertreten. Von den nordischen Autoren regierte Ibsen als Alleinherrscher („Nordische Heerfahrt“, „Gespenster“, „Hedda Gabler“, „Stützen der Gesellschaft“). Von Maeterlinck gingen „Der fremde Gast“ und „Im Innern“ über die Bühne, von Gerhart Hauptmann „Die versunkene Glocke“, „Hanneles Himmelfahrt“ und „Fuhrmann Henschel“. Daneben steht eine Fülle weiterer klassischer und moderner Autoren, von denen nur einige hervorgehoben seien: Sudermann, Fulda, Hugo, Beaumarchais, Rolland, Scribe, Goldoni, Goci, Pirandello, Dickens, Jerome, Slowacki, Gogol, Tschapek und Ostrowski.

Einen immer breiteren Raum nimmt daneben, vor allem in den letzten Jahren, die aufblühende litauische Dramatik ein. Eine Reihe der wichtigeren Autoren und ihrer Werke — Gužutis, Keturakis, Šiaulėniškis, Maironis, Čiurlionienė, Putinas, Krėvė, Vydūnas, Sruoga und Vaičiūnas — werden bei der Analyse des Schrifttums der Gegenwart eine ausführlichere Behandlung erfahren. Von weiteren litauischen Dramatikern sind Pivoša, Alantas, Santvaras, Cicėnas, Sakalauskas, Inčiuras, Kapnys und Petrulis zu nennen. Wenngleich ihre Namen in diesem Zusammenhang kaum mehr als eine Statistik sein können, zeigen sie doch das rege Interesse, das innerhalb der neueren litauischen Literatur auch für das Drama besteht, seitdem Aufführungsmöglichkeiten, die früher nur im Rahmen des Liebhabertheaters bestanden, für jedes wertvollere Werk gegeben sind.

Aus dem Kauener Staatstheater hervorgegangen sind die litauischen staatlichen Wander-Theater in Šiauliai und Memel. Aber auch das Kauener Staatstheater gibt jährlich in den grösseren Orten des Landes, wo Spielmöglichkeiten bestehen, eine Reihe von Gastvorstellungen, die starken Besuch aufweisen.

Seit dem Jahre 1925 ist auch das Ballett mit geschlossenen Aufführungen vor die Öffentlichkeit getreten und hat sich seitdem gleichfalls zu einem Faktor im Kunstleben des Landes entwickelt. Sein Aufbau erfolgte unter der Führung bekannter russischer Ballettmeister, seit 1937 steht es unter litauischer Leitung. Im Gegensatz etwa zu Deutschland, wo im allgemeinen nur Balletteinlagen in Opern bekannt sind, lebt im litauischen Ballett die Tradition des russischen fort. Aus der Reihe der abendfüllenden Balletts, die zur Aufführung gelangten, seien „Schwanensee“ und „Der Nussknacker“ von Tschaikowski genannt, ferner Délibes schon erwähntes Ballett „Coppelia“ und „Sylvia“, „Don Quichote“ von Minkus, „Das bucklige Rösslein“ von Punis, „Vergebliche Vorsicht“ von Hertel, und „Die Fontäne von Bachtschisarai“ von Asawjew. Litauische Balletts schufen Dvarionas, Gruodis und J. Karnavičius. Über sie wird an anderer Stelle zu sprechen sein.

Daneben gelangte eine grosse Reihe kleinerer sorgfältig einstudierter Balletts berühmter Meister zur Aufführung, so von Rimski Korsakow, Strauss, Adam, Schumann, Debussy, Mussorgski, Weber, Glasunow und anderen. Auch das litauische Ballett hat sich im Auslande Anerkennung erworben. Dies beweisen seine Gastspiele sowohl in Monte Carlo, wo in der Kasino-Oper 1935 10 Vorführungen stattfanden, wie auch in London, wo das litauische Ballett im Alhambra-Theater nicht weniger als 32 Vorstellungen gab.

Nicht wenig zum Erfolg des litauischen Balletts trug die schöne Ausstattung bei, an der eine Reihe der besten Künstler des Landes mitarbeiten. So ist das litauische Theater in seiner Dreiheit — Oper, Drama und Ballett — zu einem nicht zu unterschätzenden Kulturfaktor nicht nur im Leben der Stadt Kaunas, sondern des gesamten Landes geworden.

2. DIE ENTWICKLUNG DES MUSIKLEBENS

Der ausserordentliche Aufschwung der litauischen Staatsoper und das grosse Interesse weiter Kreise, von denen sie getragen wurde, hat in den ersten Jahren des Staatslebens auf dem Gebiete der reinen Musik insofern hemmend gewirkt, als das Interesse an der Chormusik, wie überhaupt an Konzerten, Kammermusikabenden usw. merklich zurückging. Es handelte sich jedoch hierbei nur um eine Übergangserscheinung, und das Staatstheater selbst hat durch Einführung regelmässiger Symphoniekonzerte das gesunkene Interesse von neuem zu wecken und zu beleben verstanden, sodass heute von einem neuen Aufschwung gesprochen werden kann. Veranstaltungen von Symphoniekonzerten erfolgten zunächst durch die heute nicht mehr bestehende Kauener „Philharmonische Gesellschaft", in der sich die künstlerischen Kräfte des Landes vereinigten. Später setzte der als Komponist und Dirigent bekannte Stasys Šimkus seine ganze Kraft für sie ein. Sie erweckten das Interesse weiter musikliebender Kreise vor allem auch durch die Berufung berühmter ausländischer Dirigenten (Couts, Cooper, Dobroven, Malko, Scherchen, Hoesslin, Poulet u. a.) und Solisten — es seien hier nur die Pianisten Hofmann, Rubinstein, E. Petri, Ellegard, Orlov, Ginsburg und die Geiger Hubermann, Thibaut, Oistrach, Elmann und Cimbalist neben manchen anderen erwähnt. Die Anzahl der veranstalteten Konzerte belief sich in der Spielzeit 1935/36 auf 26, in der folgenden auf 22.

Neben diesen Symphoniekonzerten sind für die Entwicklung des musikalischen Lebens vor allem die Chöre von

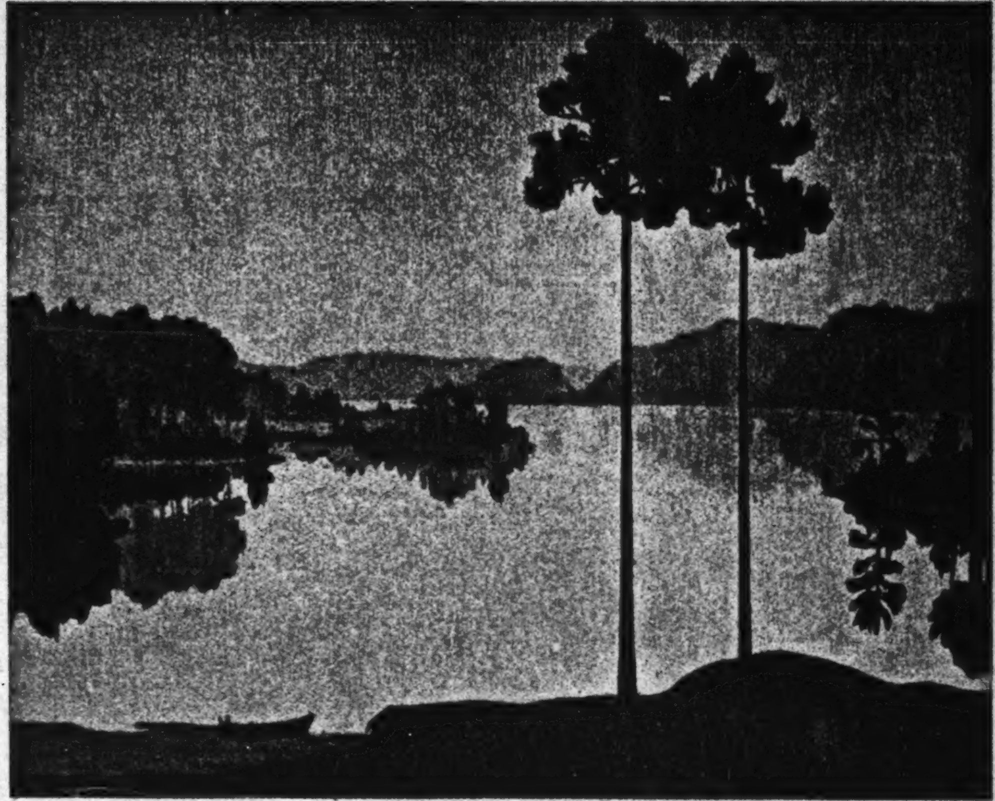
Wichtigkeit geworden. Den ersten geglückten Versuch auf diesem Gebiete bedeutete die Aufführung des Reqiems von Mozart durch den Chor der „Šiaulių Sąjunga" (Schützenverband). Hierauf begann ein reger künstlerischer Wettbewerb. Der Studentenchor der „Ateitininkai" (kath. Studentenverbindung) brachte die „Sieben Worte Christi" von Dubois und Verdis Requiem zu Gehör, der Chor der Šiaulių Sąjunga bald darauf Händels Messias. Geistliche Oratorien brachte der Chor der Garnisonkirche zur Aufführung, und auch die übrigen Chöre, so der Chor der Universität, blieben dahinter nicht zurück. Letzterer hatte auf seinen Tourneen durch die baltischen Länder grossen Erfolg. Von stärkstem Einfluss auf die Entwicklung des gesamten Musiklebens wurde das staatliche Konservatorium, dessen Schülerzahl sich heute auf 220—250 beläuft, und welches über Abteilungen für Komposition, Gesang, Klavier und alle übrigen Instrumente verfügt. Die Lehrkräfte — ungefähr 30—35 — sind zum Teil auch an der Oper und im Rundfunk beschäftigt. Von Zeit zu Zeit veranstaltet das Rundfunkorchester unter der Leitung einheimischer und ausländischer Dirigenten grössere Symphoniekonzerte.

Fragen wir nach dem bisher auf rein schöpferischem Gebiete Geleisteten, so muss zunächst daran erinnert werden, dass die Voraussetzungen für eine moderne litauische Kunstmusik genau wie die für eine litauische Kunstliteratur erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gegeben waren. Die frühesten litauischen Komponisten verfügten, wie etwa Kudirka, der Schöpfer der litauischen Hymne, noch über keine berufsmässige musikalische Ausbildung. Der erste musiktheoretisch gebildete Komponist war Juozas Naujalis (1869—1934), Organist an der Kathedrale zu Kaunas, der vor allem auf dem Gebiete der Kirchenmusik schöpferisch tätig war, und sich als Komponist vieler katholischer Messen und symphonischer Werke einen Namen machte. Er trat auch als Lehrer hervor und begründete das Konservatorium in Kaunas, an dem er bis 1928 als Leiter und Professor für Orgelspiel tätig war. Von seinen Liedern gingen viele ins Volk und werden heute als echte Volkslieder gesungen. Ungefähr gleichzeitig lebte Česlovas Sasnauskas (1867—1916), Professor für Musik am Priesterseminar in Petersburg, von dem ein grosses Requiem und eine Reihe kleinerer Schöpfungen bekannt wurden. Von seinen Chorgesängen wurden viele recht populär.

Immerhin tragen diese Anfänge der litauischen Kunstmusik noch mehr oder weniger provinzielle Züge und stehen teilweise auch stark unter polnischem Einfluss. Der erste, der der litauischen Musik neue Wege wies, war Mykolas Konstantinas Čiurlionis (1875—1911), dessen eigenartige künstlerische Persönlichkeit eine Synthese des Malerischen und des Musikalischen aufweist. Langjährige Studien an den Konservatorien zu Warschau und Leipzig gaben ihm eine weitere künstlerische Schau als den bisher Genannten. So eilte er seiner Zeit weit voraus, und seine Kompositionen sind auch heute noch frisch und lebendig. Mit Čiurlionis tritt die litauische Kunstmusik aus ihrer bisherigen Abgeschlossenheit heraus, und neben die bisher vorherrschenden östlichen Elemente treten zum ersten Male starke westliche Einflüsse. Von den bedeutenderen Werken dieses Komponisten sind die beiden grossen symphonischen Schöpfungen — die noch aus der Warschauer Zeit stammende Symphonie „Miškas“ (Der Wald) und die spätere „Jūra“ (Das Meer) — musikalische Gemälde von grosser Schönheit und trotz verschiedentlicher fremder Beeinflussung (R. Strauss, Reger) doch selbständig in ihrem Reichtum an musikalischen Ideen und ihrer farbenreichen Instrumentation. Obwohl Čiurlionis keine der Volksmusik nahestehenden Motive verwendet, ist in seiner träumerisch-mystischen und melancholischen Musik doch manches von der Seele seines Landes enthalten. Es gilt dies auch von seinen Klavierstücken.

Für die weitere musikalische Entwicklung von Bedeutung wurde der 1887 geborene schon als Chordirigent und Organisator gewürdigte temperamentvolle Stasys Šimkus. Er schrieb eine grosse Reihe von interessanten Vokalschöpfungen und machte sich vor allem durch seine Harmonisierungen litauischer Volkslieder einen Namen. Die von ihm geleiteten

opp 192



ZMUIDZINAVIČIUS / LITAUISCHE LANDSCHAFT

7: Jungfer

RB5 Lithuanians RB5

Chöre wurden überall im Lande mit grossem Beifall aufgenommen. Seine erste Ausbildung erfuhr Šimkus auf den Konservatorien in Warschau und Petersburg. Nach dem Kriege studierte er in Leipzig. In seiner jüngsten Entwicklung ist der Übergang zur Moderne deutlich spürbar, und seine späteren Chorschöpfungen sind durch komplizierte Stimmführung und kühne Harmonisierungen gekennzeichnet. Doch sind wir damit der Entwicklung schon vorausgeeilt, denn zwischen diesen zwei Perioden liegt ein wichtiger auch für das litauische Musikleben entscheidender Einschnitt — der Weltkrieg.

Der Weltkrieg leitete eine neue Periode der musikalischen Entwicklung ein. Nur wenige Komponisten waren im Lande verblieben, die meisten hatten die Kriegsjahre in den Grossstädten Russlands verlebt. Es ist nur natürlich, dass sie die dort gewonnenen Eindrücke nach der Staatsgründung in ihre Heimat mitbrachten. So geriet die litauische Kunstmusik in den ersten Jahren des jungen Staates wieder stark unter den Einfluss des Ostens. Aber schon bereitet sich eine Wandlung vor, die durch den immer hermetischer werdenden Abschluss Russlands von der westlichen Welt bedingt wird und die aus dem Osten kommenden Anregungen mehr und mehr zurücktreten lässt. Umgekehrt bahnen sich allmählich reger werdende geistige Beziehungen zwischen Litauen und dem Westen an. Damit wird der Einfluss des Westens, und namentlich Deutschlands, auf musikalischem Gebiete immer stärker. Was vor dem Kriege allein für Čiurlionis gegolten hatte — das Eindringen westlicher Elemente in die litauische Musik — wird jetzt für die gesamte weitere Entwicklung charakteristisch. Von Bedeutung werden in erster Linie die Einflüsse, die von dem Konservatorium in Leipzig ausgehen, auf dem eine Reihe der nun zu nennenden Komponisten ihre Ausbildung erhält.

An erster Stelle ist hier der 1884 geborene Juozas Gruodis zu nennen, eine musikalische Persönlichkeit von ausgeprägter Eigenart. Er überträgt die Ausdrucksmittel der westlichen Musik auf die litauische und verbindet die nachromantische Sonatenform mit folkloristischen Elementen, die er der litauischen Volksmusik entnimmt. Er liebt kühne Harmonisierungen und dramatische Spannungen, wenngleich in den Kompositionen der letzten Jahre eine Rückkehr zu grösserer Einfachheit festzustellen ist. Seine besten Werke sind eine Violinsonate, das zweiaktige Ballett „Juratė und Kastytis“ sowie das Orchesterstück „Der Herbst“. Neben weiteren grossen Orchesterschöpfungen sind Klaviersonaten und andere Klavierstücke sowie Bearbeitungen von Volksliedern zu nennen. Gruodis ist heute Professor für Musik am Konservatorium, das von 1928—1937 seiner Leitung unterstand.

Neben ihm steht eine Reihe anderer Komponisten, die gleichfalls ihre Ausbildung in Leipzig erfuhren. Dem Impressionismus nahe steht K. Banaitis, ein Komponist von ausgesprochen litauischem Charakter, dessen lyrische Kompositionen viele volkstümliche Elemente aufweisen. Seine Schöpfungen sind reich an Melodien und trotz freier Formgebung von starker künstlerischer Geschlossenheit. Banaitis veröffentlichte eine Anzahl von Klaviervariationen, eine Cellosonate, sowie Lieder und Bearbeitungen von Volksliedern. Er leitet heute das Konservatorium und ist auch als Musikkritiker weiteren künstlerischen Kreisen bekannt geworden.

Abseits von den hier Genannten steht V. Bacevičius, der den atonalen Expressionismus vertritt und als Pianist der modernen Kunst besonders nahe steht. Er schuf eine Reihe von grösseren Werken für Klavier, ein einaktiges Ballett, sowie eine Oper „Vaidilutė“ (Die Priesterin), und hat sich durch seine Klavierkonzerte auch im Auslande einen Namen gemacht. Mit ihm zusammen ist J. Kačinskas zu nennen, der das athematische Zwölfton- und Vierteltonsystem vertritt und auch als erfolgreicher Dirigent bekannt geworden ist. Der russischen Schule gehört der in Litauen geborene Russe Karnowitsch (Karnavičius) an, Professor am Konservatorium, gleichfalls ein sehr begabter und produktiver Komponist. Zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehören zwei oft aufgeführte Balletts, „Gražina“, das sich im Thema an das gleichnamige Werk von Mickiewicz anschliesst, und „Radvila Perkūnas“, das in die Zeit der schwedischen Kriege führt.

Von der jüngeren Generation seien zum Schluss noch zwei begabte Künstler genannt, Vl. Jakubėnas und der aus der Kompositionsklasse von Gruodis hervorgegangene A. Račiūnas. Für Jakubėnas charakteristisch ist ein Suchen nach neuen Formen und arteigenem Ausdruck, das ihn aus dem Impressionismus seiner frühesten Schöpfungen zu einem farbigen modernen Naturalismus führte. Starke Begabung für Vokalmusik und Ideenreichtum zeigen namentlich seine Lieder und Volksliedbearbeitungen. In ihren Grundzügen lyrisch wird seine Musik durch Einführung dramatischer Elemente belebt. In den Kompositionen von Račiūnas herrscht das elegisch-lyrische Element vor, was namentlich in seiner I. Symphonie zum Ausdruck kommt. Seine Lieder sind stimmungsvolle Melodien, voll von Melancholie und Sehnsucht. Weiten Kreisen bekannt wurde er durch seine erfolgreiche Oper „Die drei Talismane", von der eine starke Suggestivkraft ausgeht, und deren farbige Harmonien die dramatischen Partien ausgezeichnet untermalen. Die Oper enthält, obwohl der Komponist die Melodien des Volksliedes nicht verwertet, viele litauische Elemente, namentlich aus den alten Raudos. Eine Fülle volkstümlicher Melodien findet sich auch in dem Ballett „Die Freiwerbung", einer Schöpfung des begabten Pianisten und Dirigenten B. Dvarionas.

Damit sei unser kurzer Überblick über die litauische Kunstmusik abgeschlossen. Er kann im Rahmen dieses Buches selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Nur die Entwicklung sollte gezeigt werden. Und diese Entwicklung ist zweifellos interessant, denn sie führt deutlich vom Osten nach dem Westen. War es vor einigen Jahren fast ausschliesslich Deutschland, von dem die neuen Anregungen ausgingen, so sind es heute ebenso die Städte Paris und Prag.

Daneben ist noch ein zweites Ergebnis der bisherigen Entwicklung von Interesse: Genau wie in der modernen Literatur und Malerei prägt sich auch in der litauischen Musik immer stärker das Hervortreten rein litauischer Elemente und das Ringen um eine arteigene Kunst aus.

FÜNFTES KAPITEL

DIE KUNSTLITERATUR

A. DAS SCHRIFTTUM DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS

Was den Litauern von alters her an geistigem Besitz eignete, beschränkte sich, wie in Kapitel 2 gezeigt wurde, auf ihre mündliche Volksüberlieferung, auf ihre Dainos, Märchen und Sagen, Fabeln, Rätsel und Sprichwörter. Weit später erst treffen wir auf Denkmäler litauischen Schrifttums, und zwar steht die älteste Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ausschliesslich unter der Herrschaft religiöser Ideen. Sie entsteht im Kampfe zwischen zwei Glaubensrichtungen, dem nach Osten vordringenden Protestantismus und dem Katholizismus, der von den Jesuiten getragen wird.

Im Jahre 1544 hatte Fürst Albrecht von Brandenburg die Königsberger Universität gegründet. Zur Einführung der Reformation in Ostpreussen zog dieser Fürst unter anderen auch junge Bojarensöhne aus Grosslitauen an die Universität und gewährte ihnen Stipendien für ihre geistliche Ausbildung. Einige von ihnen, wie Stanislaus Rapagelanus Lituanus († 1545) und Abraham Culvensis († 1545), die ihre weitere Bildung unter Luther und Melanchthon in Wittenberg erhielten, wurden später sogar Professoren an dieser Universität. Von beiden sind einige Übersetzungen von Kirchenliedern in die litauische Sprache erhalten.

Das erste litauisch geschriebene Buch war eine Übersetzung des kleinen lutherischen Katechismus von Martin Vaitkūnas Mosvidius (lit. Mažvydas), der gleichfalls aus Grosslitauen stammte. Es erschien 1547 und enthält neben dem Katechismus und der Fibel 11 Gesangbuchlieder. 1591 gibt Bretkūnas seine Postille heraus, ein umfangreiches Werk von gegen 1000 Seiten. Eine Bibelübersetzung des gleichen Verfassers blieb ungedruckt.

Diese von Herzog Albrecht geförderten Übersetzungen sind weniger literarisch als sprachwissenschaftlich und auch ethnographisch von Interesse, da die Verfasser in ihren Vorreden ausführlich auf das Heidentum der Litauer eingehen. Während nun die Reformation in Ostpreussen einen festen Halt fand und darum auch hier das religiöse Schrifttum in litauischer Sprache bis ins 18. Jahrhundert hinein die einmal eingeschlagene Linie beibehielt, entwickelten sich die Verhältnisse in Grosslitauen anders. Auch hier hatte die Reformation vor allem unter dem hohen und niederen Adel viele Anhänger gewonnen. In der Druckerei der Reformierten zu Kedainiai wurde eine ganze Reihe von Schriften erbaulichen Inhalts herausgegeben. Die Reformierten, die vor allem unter dem Schutze des Fürsten Radvila (Radziwill) standen, planten sogar den Druck einer litauischen Bibel, die in Edinburgh gedruckt werden sollte. Das Unternehmen musste jedoch aus Geldmangel eingestellt werden.

Die Gegenbewegung, welche durch den Fürsten Giedraitis (Giedroc) gestützt wurde, ging von Schamaiten aus. Sie ist auch für die nationale Strömung jener Zeit in Litauen, die einer eigenen Literatur erst die Wege bahnte, von Wichtigkeit. Die Union von Ljublin 1569 bedeutete zwar die politische Vereinigung Litauens mit Polen, jedoch behielt Litauen im Rahmen des Gesamtstaats seine Autonomie auf den Gebieten der inneren Verwaltung, des Heeres, des Gerichtswesens und seiner Finanzen. Als Fürst Giedraitis 1576 Bischof von Schamaiten wurde, nahm er mit aller Kraft den Angriff gegen die reformierte Kirche auf, zog die Jesuiten aus Riga ins Land und suchte durch litauische Predigten das Christentum zu verbreiten. Grosse Gebiete Litauens waren damals zum Heidentum zurückgefallen, und auf dem heiligen Berge Šatrija wurde sogar das heilige Feuer von neuem entflammt. Zur Ausbildung von katholischen Geistlichen gründete Fürst Giedraitis 1579 die Akademie von Vilnius. Auch das katholische Schrifttum, das jetzt entstand, wurde durch den Bischof gefördert. Waren die Protestanten die ersten gewesen, die ihre Streitschriften nicht mehr in lateinischer, sondern neben der polnischen auch in litauischer Sprache herausgaben, so folgte jetzt die katholische Partei ihrem Beispiele. 1595 erscheint in Vilnius der Katechismus des schamaitischen Kanonikus Daukša, der aus adligem Geschlecht stammte, vier Jahre später seine Postille. Kann Fürst Giedraitis als tatkräftigster Vertreter derjenigen Richtung im litauischen Hochadel gelten, welcher auch nach der Union von Ljublin der Assimilierung Litauens an Polen energisch widerstrebte, so finden wir bei seinem Mitarbeiter Daukša ein nicht weniger energisches Eintreten für die Rechte der litauischen Sprache. Es soll hier nicht weiter untersucht werden, inwieweit westliche Strömungen — das Zurücktreten des Lateinischen in der Sprache der Gebildeten und die Pflege der Landessprachen in den neuen Territorialstaaten — hier von Einfluss gewesen sind. Jedenfalls verlangt Daukša in der Einleitung zu seiner Postille für das Litauische die gleichen Rechte wie für das Polnische und Lateinische. Er erklärt, er veröffentliche seine Schriften in litauischer Sprache, um bei seinen Brüdern, den Bojaren, die Liebe zur vernachlässigten Muttersprache zu erwecken: „Ich tadle durchaus nicht die Kenntnis fremder Idiome, besonders des Polnischen, welches uns lieb geworden ist, zumal seit der litauisch-polnischen Union, und nahezu angeboren wird, aber ich habe Anstoss zu nehmen an der Verachtung, welche man gegen das eigentliche Litauische hegt“ ¹). Die Pflege einer fremden Sprache unter Vernachlässigung der eignen erscheint Daukša naturwidrig und kommt ihm so vor, „als ob der Ziegenbock wie ein Löwe brüllen möchte, der Rabe wie eine Nachtigall singen und die Nachtigall krächzen wie ein Rabe.“ Und zuvor heisst es: „Wo in der Welt gibt es ein Volk, *so roh und verächtlich,* *dass es nicht drei Dinge* als ererbte und angeborne sein eigen nennte, vaterländischen Grund und Boden, heimische Sitte und Sprache. In allen Jahrhunderten sprachen die Menschen ihre eigene Sprache und bemühten sich um ihre Bewahrung, Bereicherung, Ausbildung und Verschönerung. Auch gibt es keine noch so nichtswürdige Nation, keinen noch so verachteten Erdenwinkel, in welchem man die Sprache nicht zu bewahren wüsste . . . In Haus und Familie werden in eigener Sprache liebe und ehrwürdige Gebräuche gefeiert, das lehrt uns die Natur selbst, denn jeder bekommt schon von der Mutterbrust her den Hang zu seiner eigenen Sprache, ihrer Pflege und Ausbildung . . . Nicht durch die Fruchtbarkeit der Erde, nicht durch die Vielfältigkeit seiner Güter, nicht durch die Annehmlichkeiten seines Landes, nicht durch die Festigkeit seiner Städte und Burgen bleibt ein Volk am Leben, sondern vor allem durch den Schutz seiner Sprache . . .“

Wir haben hier den Beginn des roten Fadens, der durch die ganze litauische Literatur geht — den Beginn des Kampfes um die Rechte der Muttersprache, aus dem später die Wiederbelebung des Staatsgedankens im Bewusstsein des Volkes erwächst. Noch aber ist es bis dahin ein weiter Weg, noch ist die hier gehörte Stimme eine vereinzelte, und der Weg der Polonisierung geht weiter. Das Echo, das Daukša im Lande findet, ist kein allzu grosses, obwohl der Hochadel dem Litauischen damals ein gewisses Interesse zuwendet — einerseits, wie oben erwähnt, aus Abneigung gegen die politischen Aspirationen Polens, andrerseits wegen der scheinbaren Ähnlichkeit dieser Sprache mit dem Lateinischen. 1629 gibt der Jesuit Konstantin Širvyd (Szirvyd) die erste litauische Grammatik heraus, zwei Jahre später ein litauisch-polnisch-lateinisches Wörterbuch, das fünf Nachdrucke erlebt. Am wichtigsten ist die ungefähr zu gleicher Zeit erscheinende Predigtsammlung dieses Autors. Für die Beurteilung der damaligen sprachlichen Verhältnisse ist es charakteristisch, dass Širvyd den Bauern und Bürgern litauisch, den Adligen dagegen polnisch predigte. In zwei Zwischenspielen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts —

Einlagen in Schuldramen, die im Jesuitenkolleg in Kražiai in Schamaiten aufgeführt wurden — erscheint das Litauische ebenfalls als rustikale Sprache [2]).

Auch einige andere Geistliche geben im Verlaufe des 17. Jahrhunderts kleinere Schriften und geistliche Lieder heraus, jedoch bleibt das gesamte Schrifttum gering. Auch das religiöse Schrifttum des 18. Jahrhunderts ist literarisch ohne Bedeutung. Es besteht lediglich aus Bibelübersetzungen, Handpostillen, Gebetbüchern und Sammlungen von Kirchenliedern und kann daher übergangen werden. Insgesamt sind aus dem 16. Jahrhundert ungefähr 30, aus dem 17. etwa 60 und aus dem 18. Jahrhundert rund 160 Druckschriften in litauischer Sprache bekannt geworden [3]).

Als Beginn der Kunstdichtung in litauischer Sprache ist das 18. Jahrhundert anzusehen, und zwar erscheint jetzt, fast unvermittelt, die überragende Gestalt eines wirklichen Dichters, des protestantischen Pfarrers Duonelaitis (Donalitius). Von ihm sagt Alexander Alexandrow: „Hätte Donalitius seine Dichtungen in einer der grossen Kultursprachen geschrieben, so würde er in der Reihe der grossen Dichter als einer der ersten allgemein anerkannt sein“ [4]).

B. DER BEGINN DER KUNSTDICHTUNG IM 18. JAHRHUNDERT — DUONELAITIS

Christian Duonelaitis wurde am 1. I. 1714 als Sohn eines Freibauern in Lasdinehlen bei Gumbinnen geboren. Er selbst schrieb sich latinisiert „Donalitius“*). Nach dem Besuch der Kathedralschule zu Königsberg finden wir ihn 1732—37 als

---

*) Schleicher und Rhesa schreiben den Namen „Donelaitis“, philologisch richtiger erscheint jedoch „Duonelaitis“.

Theologiestudenten in Königsberg, wo er sich zugleich mit dem Studium der Antike beschäftigt, 1742 als Rektor in Stallupönen, und seit 1743 als Pfarrer in Tolminkemen. Er war sehr musikalisch und komponierte auch selbst. Duonelaitis starb 1780. Ein Bild von ihm ist nicht erhalten.

Erst nach dem Tode des Dichters gerieten seine Manuskripte in die Hand von Rhesa, der sie zusammen mit einer Übersetzung ins Deutsche abdruckte unter dem Titel: „Das Jahr in vier Gesängen. Ein ländliches Epos aus dem Litthauischen des Christian Donalaitis, genannt Donalitius. Königsberg 1818". 6 Jahre später gab dann Rhesa noch 6 Fabeln des Dichters zusammen mit seinen Übertragungen des Äsop heraus [5]).

Über Duonelaitis' Dichtungen bemerkt sein Biograph Prof. F. Tetzner, Leipzig, richtig: „Es ist unschwer zu ersehen, dass Donalitius den litauischen Kunststil erst schaffen musste, wenn er nicht bloss lyrische Augenblicksbilder festhalten wollte. Freilich, wo wäre ein Publikum gewesen, das litauische Kunstdichtung auch nur gelesen, viel weniger begehrt oder gar gedruckt verlangt hätte. Donalitius hat es fertig gebracht, dass eine Anzahl seiner Amtsgenossen und Freunde mit Wohlgefallen diese Verse vernahmen und abschrieben, bis schliesslich Ludwig Rhesa unter der Ägide Wilhelms von Humboldt 1818 die schönsten Gedichte der literarischen Welt in litauischer und deutscher Sprache vorführen durfte" [6]).

Es ist nur natürlich, dass Duonelaitis von den damals herrschenden Literaturströmungen nicht unabhängig blieb. Kein Dichter vermag sich seiner zeitlichen Atmosphäre zu entziehen, und so scheinen Einflüsse von Haller, Hagedorn und Ewald von Kleist auch auf Duonelaitis gewirkt zu haben. Stärker jedoch war der direkte Einfluss der antiken Dichter. Einzelne seiner Idyllen lassen sich mit denen Theokrits vergleichen. Besonders bemerkenswert ist es, dass der Dichter den Hexameter anwandte, noch bevor er durch Klopstock im Deutschen zum dichterischen Kunstmittel wurde, veröffentlichte doch Klopstock seinen Messias erst 1748, während Duonelaitis seine ersten Idyllen um 1740 geschrieben hat. Nur der letzte Teil (der Winter), ist erst weit später, im Jahre 1773, entstanden.

Der Dichter schildert in seinem Epos „Die Jahreszeiten" das Leben des Dorfes — die ländlichen Freuden des Frühlings, die Mühen der Sommerarbeit, den gesegneten Herbst und den rauhen Winter. Im Spiegelbild der erwachenden, blühenden und vergehenden Natur sieht er seine Menschen. Sie sind klar herausgestellt und mit grossem Realismus gesehen. Aus jeder Zeile des Werkes spricht eine tiefe Kenntnis ihres Lebens, ihres Charakters und ihrer Sitten. Überall spürt man die Liebe des Dichters zu seinen Bauern, vor allem dort, wo die sozialen Unterschiede der Zeit deutlich werden. Besonders lebendig wirken die Naturschilderungen. Die Sprache ist reich, bildhaft und klangvoll, wozu zahlreiche Allitterationen beitragen. Die meisterhafte Beherrschung der Form wirkt vor allem darum erstaunlich, weil der Dichter sich ja auf keinerlei Vorbilder in der litauischen Sprache zu stützen vermochte und alles aus eigenem geben musste. Die folgenden Proben in deutscher Übertragung mögen einen Eindruck vermitteln.

Der Frühling.

Wald und Gebüsch erschallten, von lauten Liedern ertönten
Rings die Gefilde umher, die Äcker, die grünenden Wiesen.
Drossel und Kuckuck trieben ihr Spiel, wetteifernd und singend:
Aber es war ein froher Gesang zu Ehren des Schöpfers.
Schwalben erhoben sich hoch in der Luft mit leichtem Gefieder,
Schossen wie Kugeln in scherzendem Spiel weithin durch den Äther,
Hielten darauf ihr schlichtes Mahl ohne leckere Zutat.
Und nachdem sie gespeist, erzählten geschwätzig sie Märchen.
Hoch bis zum dunklen Gewölb stieg auf der Kranich und laut scholl
Bang wie ein Wehruf zum Himmel die klagende Stimme.

Aber die Nachtigall, welche bisher sich heimlich verborgen,
Wartete schlau, bis ein jeder mit seinem Liede zu Ende.
Darum stimmt sie auch immer, von allen die letzte, ihr Lied an,
Spät in der Mitternacht, wenn versunken im Schlummer die Welt liegt,
Wacht sie im Dunkel allein und preist den erhabnen Beschirmer.

(Passarge 65—74, 80—84.)

Jeder Mensch, o Nachtigall, preist deine süssen Gesänge.
Wenn du die lieblichsten Wei[illegible]n der Nachtigallieder uns vorschlägst,
Da verstummen der Orgel Getön und die Klänge der Zimbel,
Geige und Kanklys neigen sich dir in stummer Beschämung,
Wenn du mit hellem Schlag erhebst die herrliche Stimme:
„Jürgen, wach auf, spann an, fahr zu, und knall mit der Peitsche".

(Tetzner. „Dainos". 25/26.)

Aus der Fülle der Bilder und inneren Erlebnisse erwächst die Beschreibung des Herbstes:

Ach, wo seid ihr geblieben, ihr heitern Tage des Lenzes,
Als wir, zum ersten Mal die Fenster der Stube aufmachend
Wieder der wärmenden Sonne erquickende Strahlen empfanden,
Schön wie ein liebliches Traumbild, das im Schlaf wir erblickten,
Dessen, sobald wir erwacht, hernach nur flüchtig gedenken;
So entschwand der Sommer, entschwand mit dem Sommer die Freude.
Jetzo spritzt der Morast, sobald ihn berühren die Bastschuh,
Sprudelt empor wie der Haferbrei am lodernden Feuer.

Alles, was rundum flatternd den Sommer fröhlich gefeiert,
Was bei uns die Flügel freudig erhob auf den Feldern,
Schwebenden Fluges schlug und hoch zur Wolke sich aufhob,
Was nach solchem Ergötzen Körner und Käfer verzehrte,
Alles das flog nun von dannen und suchte sich zu verbergen.
Stehn doch die Felder, wohin wir nur schauen, in einsamer Trauer,
Einem alternd einsinkenden Grab nur gleicht ihre Schönheit.
Längst schon streicht durch das Feld die Todesgöttin Giltine.
Sturmwind zerzauste Wälder und Sträucher und nahm alle Anmut.
Brach die Zweige, wo unter dem Laub die Brut aus dem Ei kroch,
Wo sie im Nest, ihrer Wiege, den ersten zwitschernden Laut gab,
Oder darnach befiedert auf Ästen hüpfte und spielte,
Auch schon ohne die Mutter sich tummelnd die Nahrung erjagte.

Nach seiner Darstellung des Herbstes in der Natur führt uns der Dichter in die Häuser der Bauern, deren tägliches Werk er mit Liebe betrachtet:

Eigen sieht es sich an, wie die Frauen die Messer abbrauchen,
Unschön klingts, wenn mit Töpfen sie klappern und rasseln.
Grete und Pimme suchen den Feuerstein, den gezackten,
Selmyke schwelt indessen aus leinenem Lappen sich Zunder,
Aber Kathrine und Berge scheuern geschäftig die Pfanne:
Und dass hell und schnell unterm Kessel erglühe das Feuer,
Blasen sie rastlos hinein mit aufgeblasenen Backen.

Aber Magusche und Jeke zerspalten den knorrigen Baumklotz,
Während Enskys bringt eine Arfel trockenen Holzes.
Dotschys aber, der Nichtsnutz, faulenzt hinter dem Ofen.
Wässrig schon wird ihm der Mund, gedenkt er der leckeren Mahlzeit.
Denn schon brüht einen feisten Hahn für's Mittagsmahl Aste.
Drinnen im Ofen röstet und bratet sie weizene Plinzen,
Während Dotschys, den Mund sich leckend, aufs Mittagsbrot wartet.
Sieh, da reitet geschmückt der Hochzeitsbitter zur Tür ein,
Ladet sie sämtlich mit freudigem Spruche zu Christians Hochzeit.
Jeder Geladene nimmt sofort gebührend den Hut ab,
Ruft: „Wir danken der Ehre und werden zur Hochzeit erscheinen".

(Tetzner.)

Wie sehr diese erste Dichtung in litauischer Sprache auch deutscherseits anerkannt worden ist, beweist neben Übersetzungen durch verschiedene deutsche Gelehrte die Errichtung eines Denksteins im Parke von Lasdinehlen am 8. April 1896, bei welchem Prof. Tetzner des toten Dichters in poetisch schöner Form gedachte. Auch ein anderer massgebender Kenner des Litauischen, Prof. Bezzenberger, hat die grosse künstlerische Bedeutung des Dichters anerkannt: „Noch bemerkenswerter aber als seine Verse, ja bewunderungswürdig, sind mehrere seiner Dichtungen nach Sprache und Schönheit der Schilderungen"[7]).

Duonelaitis stellt mit seiner Schöpfung einen Beginn und zugleich einen Höhepunkt dar. Er hat keinen Nachfolger gefunden. In Grosslitauen sind die Jahreszeiten bis ins 20. Jahrhundert fast unbemerkt geblieben[8]). Es mag dies mit dialektischen Verschiedenheiten zusammenhängen, die sich stärker auswirken mussten, da das Werk erst 1818 zum ersten Male im Drucke erschien; wesentlicher aber ist wohl die Tatsache, dass in jener Zeit das künstlerische Schaffen im Osten unter der Herrschaft der Romantik stand, sodass für ein realistisches Kunstwerk von vornherein kein Interesse vorlag. Hinzu kam, dass die Jahreszeiten ohne die geringste politische Nebenabsicht geschrieben wurden, während sich die gesamte literarische Entwicklung des litauischen Volkes in Russland im politischen Kampf gegen den polnischen Einfluss und die russische Unterdrückung vollzog [9]).

Um diese Entwicklung zu verstehen, müssen wir uns zunächst kurz die Zeit und den Geist der Romantik vor Augen führen. Wir finden hier einen engen Zusammenhang mit all den Bestrebungen, die von der neu gegründeten Universität Vilnius ihren Ausgang nahmen. Ein kurzer Überblick über die gesellschaftliche Struktur des Landes und den Grad, den die unaufhaltsam fortschreitende Polonisierung der Oberschicht zu jener Zeit erreicht hatte, sei vorausgeschickt.

C. DIE LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS BIS ZUM ERLASS DES DRUCKVERBOTS

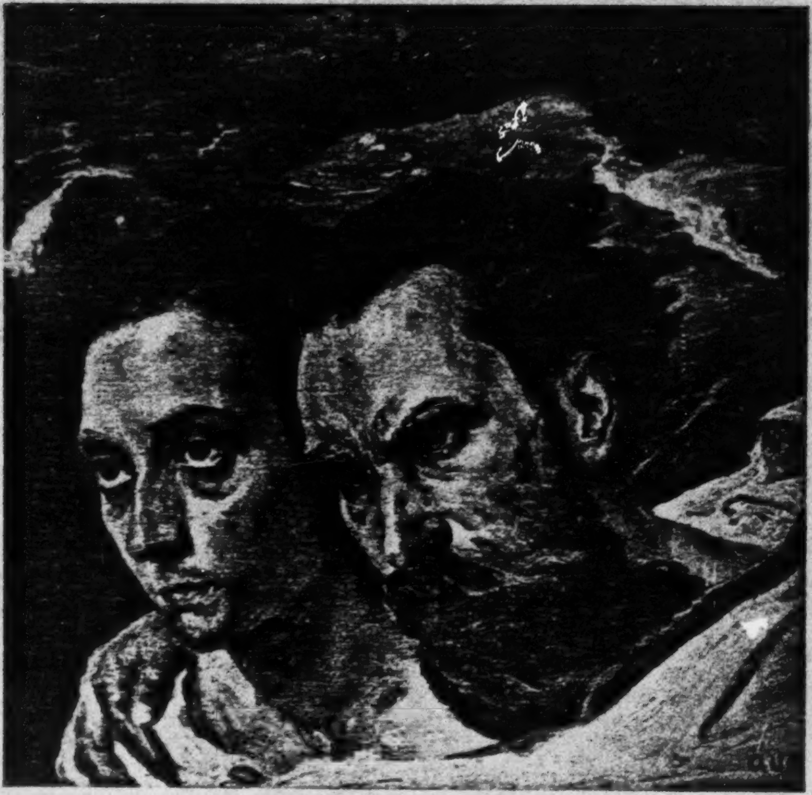
1. DIE UNIVERSITÄT VILNIUS UND DIE ZEIT DER ROMANTIK

Die ständische Gliederung Litauens um die Wende des 18./19. Jahrhunderts lässt sich mit wenigen Worten umreissen. Wir finden zwei grosse Gesellschaftsklassen: einem grundbesitzenden Adel steht ein leibeigenes Bauerntum gegenüber — zwischen beiden befindet sich eine sehr dünne Schicht städtischer freier Bürger, die aber lediglich in der Hauptstadt eine Rolle spielen. Die zahlenmässig geringe Bürgerschaft der übrigen kleinen Städte — sogar Kaunas hatte um 1800 erst ca. 3000 Einwohner — bietet in völkischer Beziehung ein buntes Bild und lässt sich als Kulturfaktor mit dem geschlossenen deutschen oder französischen Bürgertum jener Zeit in keiner Weise vergleichen.

Der litauische Adel war — abgesehen von Schamaiten, wo sich freier litauischer Grundbesitz erhalten hatte — fast durchweg polonisiert, in gleicher Weise auch die Oberschicht in den Städten. Wer aus dem Bauernstande aufstieg, trat damit fast automatisch aus seinem Volkstum aus und assimilierte sich der polnischen Kultur.

Durch die dritte polnische Teilung 1795 war zusammen mit dem grössten Teile Kongresspolens auch das heute litauische Staatsgebiet mit Ausnahme eines Teiles von Suvalkija an Russland gefallen. Der gemeinsame Druck, dem Litauer und Polen unter der gleichen Fremdherrschaft ausgesetzt waren, wirkte eher verbindend als trennend, zumal auch beide Völker dem gleichen römisch-katholischen Glauben angehörten. So wurde in dem Verhältnisse zwischen Litauen und Polen der nationale Gegensatz noch nicht als solcher empfunden, während der soziale ausserordentlich stark in Erscheinung trat. In seinem aufschlussreichen Buche über die Vorgeschichte Litauens schildert Dr. Puzinas den polnischen Einfluss in Litauen zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit folgenden Worten: „Polnischer Einfluss ist überall weit verbreitet. Die Bildungsschicht, aus Gelehrten, Pfarrern, höheren und niederen Beamten sowie Gutsbesitzern bestehend, ist, obgleich zum Teil litauischer Abstammung, weitgehend polonisiert. In den Städten, auf den Gutshöfen und in den Pfarrhäusern wird polnischer Geist gepflegt und herrscht polnische Sprache. Der polnische Einfluss beginnt sogar schon in das Volk einzudringen. Doch kann er hier nicht Wurzel schlagen; das angestammte Volkstum erweist sich als stärker. Am widerstandsfähigsten ist man in Żemaiten, d. h. im Norden des Volksgebietes, wo, den Einflüssen Polens abgekehrt, sogar der Adel noch litauisch spricht. Hier kommt es zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer lebhaften Reaktion gegen den polnischen Geist“ 1")).

Wir müssen uns zur Gewinnung der historischen Perspektive für die nun folgende Zeit vor allem der weittragenden Anregungen erinnern, die von Bodmer, Herder, den Grimms ausgegangen sind, und die überall den Sinn auf die Muttersprache, das Bodenständige, die Vorzeit und die Kinderjahre der Völker lenkten. Auch das geistige Leben Litauens und der Universität Vilnius gelangt in dieser Zeit vollständig unter die Herrschaft jener romantischen Ideen, welche der Erwachung des Volkstumsgedankens in Litauen den Boden bereiteten. Im Jahre 1803 bittet die Gelehrte Gesellschaft zu Warschau die Universität Vilnius, ihr Berichte über das litauische Volk und seine Sprache zur Verfügung zu stellen. Die Universität ersucht hierauf die ihr unterstellten Schulen in Schamaiten, ihr Berichte über die Vergangenheit und die Sprache der Provinz zuzusenden. Zugleich beginnt eine lebhafte Forschungstätigkeit auf dem Gebiete der litauischen Geschichte, an der sich eine grosse Reihe polnischer Gelehrter beteiligt. Es seien hier nur die Namen Jaroszewicz, Lelewel, Balinski und vor allem Kraszewski erwähnt. Letzterer gab von 1840—1851 in Vilnius 66 Bände des „Athenaeums" heraus, die noch heute eine reiche Quelle für die litauische Geschichtsforschung darstellen. Bestimmend auf die weitere Entwicklung wirkte Xaver Baužas (1746—1820) ein, sowohl durch seine zahlreichen Übersetzungen, wie vor allem durch sein Werk „Über die Anfänge des litauischen Volkes und der litauischen Sprache" (1806)[11]. Dieses Werk, welches die Entstehung des litauischen Volkes in echt romantischer Weise behandelt, hinterliess in Litauen tiefe Wirkungen. Eine ganze Reihe von Autoren beginnt nun, sich mit den Fragen des litauischen Volkstums zu beschäftigen. Man sammelt Volkslieder, schreibt Wörterbücher, Grammatiken der litauischen Sprache, und erforscht die Vorzeit des Landes. Auch Anregungen aus Deutschland werden aufgenommen, so finden Rhesas kunstvolle Übertragungen litauischer Dainos ein begeistertes Echo. Polnische Dichter, Stephan Garczynski, Konstantin Gaszynski und vor allem Kraszewski erlernen die litauische Sprache, studieren die Geschichte des Landes und



VARNAS / IN DEN WOGEN

/

opp. 208

veröffentlichen umfangreiche Werke[12]). Ludwig Kondratowicz (Pseud. Wladyslaw Syrokomla) besingt den Heldentod des Fürsten Margis.

Zu den Dichtern jener Zeit gehört Adam Mickiewicz 1799—1855 (lit. Mickevičius), dessen Werke der Sprache nach selbstverständlich wie alle in diesem Zusammenhange genannten der polnischen Literatur angehören, der aber in seinen Dichtungen die Vergangenheit Litauens mit solcher Inbrunst besingt und auch sonst in seinen Motiven so stark in Litauen verwurzelt erscheint, dass er in diesem Lande gleichfalls Heimatrecht gefunden hat. Mickiewicz selbst leitete seine Abstammung aus einem litauischen Fürstengeschlecht her. Auch er empfing seine Ausbildung in Vilnius, auch auf ihn wirkte der Glanz der Romantik, der von dieser Universität weithin ins Land strahlte und von da an sein gesamtes künstlerisches Schaffen bestimmte. Einige Beispiele aus den Dichtungen von Mickiewicz erklären die eigenartige Stellung dieses Dichters in der Literaturgeschichte des Ostens[13]).

Aus „Pan Tadéusz".

O Litauen, Vaterland, das dann, wenn wir es missen,
Wir der Gesundheit gleich, erst recht zu schätzen wissen,
Dein schönes Bild erscheint dem inneren Auge mir,
Drum zeichnen will ich es — ich sehne mich nach dir!

Aus dem Epos „Gražina".

Bei Kowno hab ich jenes Tal erblickt,
Wo die Russalka, wenn der Lenz erstanden,
Den Rasen breitet und mit Blumen stickt;
Kein Tal ist schöner, selbst in fremden Landen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Ganz anders traten nach der alten Sitte
Litauens Fürsten auf. Denn immer stand
Die Residenz in ihres Landes Mitte.
Die Fürsten alle waren mir bekannt;
Und willst du nach der alten Weise gehen,
Vertraue mir, ich werde nichts versehen.

Aus „Sonette“.

Njemen, mein Heimatstrom! Wo sind die Wellen,
Die einst das Kind benetzt, wenns Blumen pflückte,
In die der Jüngling dann, der Glutberückte,
Getaucht an wild einsamen Waldesstellen?
— — — — — — — — — — — — — —
Njemen, mein Heimatstrom! Wo sind die Wogen?
Mit ihnen so viel Glück und sel’ges Wähnen?
Wohin ist meiner Kindheit Lust entflogen?

Auch die Gedanken, die der Dichter fern von der Heimat empfindet, sind von der gleichen Stimmung durchtränkt:

Aus „Sonette aus der Krim“.

Das Land zu meinen Füssen grünt und blüht,
Manch schönes Auge lacht, die Lüfte blauen:
Was ist es, das mein Herz von diesen Auen
In ferne Lande, ferne Zeiten zieht?
Dein Wald, o Litauen, singt ein schöner Lied
Als Baidars Nachtigall und Salgyrs Frauen,
Und deine Moore mag ich lieber schauen
Als hier den Maulbeer, der rubinen glüht.

Die literarische Bedeutung des Dichters liegt bekanntlich in seinem konsequent durchgeführten Kampf mit der westlichen klassizistischen Richtung, die damals auch die polnische Literatur beherrschte. Echt romantisch sind Stoff und Gestaltung seiner Dichtungen. Die Zeit in Kaunas 1799—1823, die er hier als Lehrer der lateinischen und polnischen Sprache am Gymnasium verbrachte, war für sein künstlerisches Schaffen besonders bedeutsam, denn hier gewann das Mittelalter mit seinen heldischen Kämpfen bezwingende Macht über ihn, und hier nahm auch die Vorzeit Litauens, in die er sich in eifriger geschichtlicher Arbeit vertiefte, vor seinem inneren Auge Gestalt an. Sein Epos „Gražina“ und noch mehr das Epos „Konrad Wallenrod“ sind in ihrer Fabel geschichtliche Stoffe aus dem Mittelalter, in ihrer Gestaltung romantisch und lyrisch, dabei von einem flammenden Nationalismus getragen. Vielleicht sein bedeutendstes Werk ist „Pan Tadéusz". Über dieses Epos schreibt Biržiška: „Wenn auch ein leidenschaftlicher polnischer Patriot, so besingt er (Mickiewicz) doch in seinem grössten und berühmtesten Werke „Pan Tadéusz" nicht die Polen, sondern nur Litauen"[14]). In dieser Dichtung, die Otto von Leixner als eine „kulturgeschichtliche Novelle in Versen" bezeichnet, bildet den Knotenpunkt der Handlung ein „Sajasd", d. h. ein Akt der Selbsthilfe, durch den der einzelne irgendeinen Rechtsstreit mit Waffengewalt zu entscheiden versucht. Der Hauptwert der Dichtung liegt jedoch nicht in dieser Handlung, sondern in den meisterhaften Episoden und Sittenschilderungen, den Szenen, in denen stolze historische Erinnerungen lebensvolle Wiedergabe finden, in den Naturbeschreibungen und in der vorzüglichen Charakteristik der dargestellten Personen. „Mickiewicz entfaltet bewunderungswerten Reichtum an Stimmungen: er trifft den Ton patriotischer Erhebung, lieblicher Idyllik und sprudelnden Humors mit gleicher Sicherheit — aber über dem ganzen Werk liegt ein ergreifender Hauch von Schwermut, welcher, in der wunderschönen „Einleitung" angeschlagen, immer wieder von neuem aufzittert"[15]).

Auch in die deutsche Sprache sind die Werke des Dichters vielfach übersetzt worden. Seine Bedeutung für die litauische Literatur würdigt Biržiška mit folgenden Worten: „Geboren in Weissrussland, aber aus litauischem Stamme, herangereift in der litauischen Hauptstadt, hat er Litauen mit ganzem Herzen geliebt und sich gerühmt, ein Litauer zu sein, zugleich aber auch ein grosser polnischer Patriot; so ist er den Litauern und den Polen gleich teuer"[16]).

Aus der Einstellung dieses Dichters erkennen wir deutlich, dass bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein von einem politischen Gegensatz zwischen Litauern und Polen noch keine Rede sein konnte. Noch betrachtete Polen dieses Land als sein ursprüngliches Eigentum, seine Geschichte als die seine, und bis zum heutigen Tage ist in manchen Polen etwas von der romantischen Betrachtungsweise jener Zeit zurückgeblieben.

Sicher bedeutet, wie wir später zeigen werden, erst die Aufhebung der Leibeigenschaft den innerlichen Bruch mit der polnischen Kultur. Dieser musste in dem Augenblick erfolgen, wo dem litauischen Bauern die Möglichkeit gegeben wurde, in jene Bildungsschicht aufzusteigen, die die kulturelle Entwicklung eines Volkes bestimmt. Immerhin — und das ist die weitere Bedeutung der Romantik für Litauen, — erstehen in jener Zeit dem Volke neben Dichtern polnischer Zunge schon solche, die, obwohl aus Bojarenstamme, zu ihm in seiner eigenen Sprache sprechen. Dass die ersten Schriftsteller dieser Richtung aus dem schamaitischen Kleinadel hervorgingen, wird nach dem eingangs Gesagten verständlich sein. Im Gegensatz zu Ostlitauen, wo vor allem der Hochadel grosse Latifundien besass, hatte sich in Schamaiten litauischer Kleinadel erhalten können. Hier waren infolgedessen auch die Beziehungen zwischen Adel und Bauern noch enger, was wiederum auf die Sprache zurückwirkte. So schreibt Dionysius Poška (1757—1832), ein litauischer Bojar, als erster Gedichte in schamaitischer Mundart, denen er historische Ereignisse aus der Geschichte seines Volkes zugrunde legt. Für das romantische Gefühl jener Zeit ist Poškas Leben selbst höchst charakteristisch. Er war ein eifriger Sammler von Altertümern, die die litauische Vorzeit betrafen. Auf seinen Befehl wurde eine riesige Eiche in seinem Parke gefällt, zersägt, ausgehöhlt und jeder Teil für sich aufgestellt. In diesen Gehäusen, die er mit Fenstern und Türen versehen liess, brachte er seine Sammlungen und auch sein Arbeitszimmer unter. Die Eiche hatte am Fusse einen Umfang von 9 m, sodass 15 Männer in ihr Platz fanden. Die Eichenhäuschen sind noch heute erhalten.

Seine literarischen Stoffe entnahm Poška auch der ihn umgebenden Natur. So schildert er in seinem Gedichte „Mein Gärtlein" (1801) mit grosser Liebe und Beschaulichkeit die Natur seines Gartens und seine alten Bäume, die ihn zu mancherlei Betrachtungen anregen. Bedeutender ist seine Versdichtung „Der schamaitische und litauische Bauer" (entstanden zwischen 1816 und 1823). Sie enthält eine Schilderung des schweren und rechtlosen Lebens des leibeigenen Bauern, dem das reiche Leben des Bojaren gegenübergestellt wird. Nach neueren Forschungen handelt es sich hierbei allerdings um eine Übersetzung aus dem Polnischen. Auch in einem später entstandenen Gedicht, das sehr volkstümlich wurde, finden wir die gleichen sozialen Gedanken. Hier lässt er den Bauern sprechen:

> Ich schlucke mit Tränen mein trocknes Brot,
> Man sieht auf mich nicht anders wie Vieh,
> Ich lebe und sterbe ohn' einen Groschen.
> Der Herr trägt Gold an Füssen und Händen.
> Es lügt, wer sagt, dass die Menschen gleich:
> Der Bojar hat keinen Preis, und der Bauer ist billig[17]).

Mit Poška zusammen zu nennen ist Silvester Valiūnas, der sowohl litauisch wie polnisch schrieb (1790—1831). Valiūnas war nicht adlig, sondern stammte aus einer armen Bürgerfamilie. Er ist der Urheber des berühmten Birute-Liedes (gedichtet vor 1828), in dem die Begegnung des Fürsten Kęstutis, der „die Schamaiten beherrschte und Litauen", mit der schönen Biruta geschildert wird, die er zu seiner Gemahlin erhebt. Dieses Lied, welches er Poška gab, wurde in der Überarbeitung des letzteren zu einem Volksliede, das noch heute überall in Litauen gesungen wird.

Die Schriftsteller des schamaitischen Adels — eine ganze Reihe von Namen könnte hier genannt werden — standen in engem schriftlichen Ideenaustausch miteinander und sandten sich gegenseitig nach der Sitte der Zeit umfangreiche Literaturbriefe. Eine grosse Stütze fand diese literarische Bewegung in dem damaligen Bischof von Schamaiten Arnulf Giedraitis (Giedroc), der sich gleichfalls literarisch betätigte und sogar Torquato Tasso ins Polnische und Litauische übersetzte. Immerhin blieb sie mehr oder weniger auf den engeren Kreis des schamaitischen Kleinadels beschränkt. Ihre Vorbilder nahmen diese Schriftsteller aus der zeitgenössischen polnischen Literatur, und ihre Schöpfungen wurden nur selten in den Hütten der Bauern bekannt. Dies gilt sogar für Poška. In vielen Fällen wurde auch auf die Drucklegung verzichtet. Literarisch von Interesse ist die Tatsache, dass einige dieser Schriftsteller, wie etwa Valiūnas, gleichzeitig in polnischer und litauischer Sprache dichteten. Andere gingen erst im Alter zur litauischen Sprache über wie A. Klementas (1756—1823), der 15 000 Verse in schamaitischer Mundart hinterliess. Klementas übersetzte in seinem Alter seine Idyllen und Epigramme aus dem Polnischen ins Litauische und betont diesen Umschwung selbst in einem Literaturbrief an Bischof Giedraitis, in dem er schreibt: „Der Jüngling hat einiges in polnischer Sprache geschaffen, der Greis besinnt sich auf das Schamaitische“ 18).

Literarisch bedeutsamer als Klementas erscheint Stanevičia, der schon als junger Bojarensohn an der Universität (1823—1824) im Verein der schamaitischen Jugend mitarbeitete. Seine philologischen Schriften — ein Wörterbuch und eine Grammatik — sind verloren gegangen, dagegen ist eine Reihe seiner Fabeln erhalten geblieben sowie eine schöne Sammlung von Volksliedern, die mit wirklich künstlerischem Verständnis zusammengestellt ist 19). Am bekanntesten wurde sein „Hohes Lied der Schamaiten“ (žemaičių šlovė — Preis der Schamaiten), in dem er seiner Freude Ausdruck gibt, dass unter der schamaitischen Jugend an der Universität „der Väter Ehre und Zunge“ von neuem aufgelebt sei. „Leuchtend ist die Sonne aufgegangen, und durch die Welt fliegt „ein hundertstimmiger Ruf, mit langen Flügeln schlagend“ und verkündet, „dass Litauens alte Geschlechter beim Untergange unversehrt geblieben sind“. Dieses Lied erregte unter dem romantisch eingestellten schamaitischen Jungadel grosse Begeisterung. Immerhin darf bei der Beurteilung jener Zeit nicht vergessen werden, dass die „schamaitische Bewegung“, wie man sie wohl genannt hat, keine politischen, sondern lediglich kulturelle Ziele, vor allem die Pflege der schamaitischen Sprache, aufs Panier geschrieben hatte, und teilweise sogar ein lokales Kolorit aufwies[20]). Andrerseits aber hätte eine solche Bewegung nicht entstehen können, wenn nicht tatsächlich, wie Stanevičia schreibt, „in jener Zeit die Mehrheit der Schamaiten (scil. der Bojaren), die einen aus Liebe zur Vatersprache, die andern aus dem Wunsche, alles zu wissen und zu lernen", litauisch „gelesen und geschrieben" hätten[21]).

So hat die Universität Vilnius, obwohl ihre Bildungssprache die polnische war, tiefgehende Einflüsse auf das erwachende litauische Geistesleben ausgeübt. Aus ihr sind auch die Männer hervorgegangen, die in späterer Zeit für das litauische Schrifttum bedeutungsvoll werden sollten — Daukantas, Valančius und andere. Die Schliessung der Universität im Jahre 1832 bedeutete daher für das eben aufblühende litauische Schrifttum einen schweren Schlag.

Etwa zu gleicher Zeit, in der die schamaitischen Bojaren eine schöngeistige Literatur schufen, lebte ein Dichter, der in den Erinnerungen des Volkes einen stärkeren Eindruck hinterlassen hat als alle vorher genannten — Antanas Strazdas (1763—1833). Er wurde geradezu zu einer mythischen Figur, zum Repräsentanten einer Zeit, in der die Leibeigenschaft schwer auf dem Volke lastete. Seine Gestalt ist sogar in die moderne litauische Dramatik eingegangen.

Strazdas stammt aus Hochlitauen (Aukschtaiten). Sohn eines leibeigenen Bauern, empfing er durch das Wohlwollen seines Herrn die Ausbildung als Geistlicher im Priesterseminar zu Varniai. Sein ganzes Leben verbrachte er als Pfarrvikar in den verschiedensten Orten Litauens. Ein Bild seiner eigenartigen Persönlichkeit gibt uns Biržiška in seiner Literaturgeschichte: „Das lebendige unbeherrschte Pfarrerlein wurde weit berühmt durch seine energische Sprache, seine geistvollen Predigten, die den Leuten gefielen, und die Menge der Spässe, die er vor allem mit den Gutsbesitzern, den adligen Pfarrern und selbst den Bischöfen anstellte. Die hohen Herren mochten ihn nicht, denn er pflegte ihnen die Wahrheit gerade ins Gesicht zu sagen, hielt ihnen ihr ungerechtes Handeln mit ihren Bauern vor und sprach mit den letzteren nur litauisch. Die

Pfarrer waren erbost auf ihn wegen seiner eigenartigen Auffassung der geistlichen Freiheit: Er gründete eine Familie und machte keinen Hehl daraus. Manche begannen schon zu zweifeln, ob er noch das Recht hätte, Pfarrer zu sein, und suchten ihn sogar schriftlich zu einer Erklärung zu zwingen. Das Volk aber, die Leibeigenen, empfanden ihn als einen der ihren, aus ihrem Stande hervorgegangen, ihren Fürsprecher. Sie verziehen ihm seine Schwächen, und bis zum heutigen Tage ist er unvergessen geblieben, obwohl schon hundert Jahre seit seinem Tode ins Land gegangen sind. Diese Liebe des Volkes erhielten ihm nicht nur die Berichte der Alten über seine Person, sondern auch seine Lieder, welche das Volk liebgewann"[22]). In diesen Liedern, die noch heute gesungen werden, lebt eine ganze Welt, — der Bauer, sein Feld, seine häuslichen Arbeiten, der Knecht und die Magd, der Herr und der Pfarrer (nie fällt ein böses Wort über sie), der herumziehende jüdische Händler und der Bettler. Oft schilt der Dichter seine Bauern wegen ihrer Untugenden, ihrer Trunkenheit, Scheinheiligkeit und Trägheit. So steht im Mittelpunkte dieser Lieder, die alle Kennzeichen der echten Volkslieder aufweisen, der Mensch selbst mit seinen Freuden und Sorgen, mit seinen Tugenden und Lastern. Und wie in den Volksliedern sind auch hier alle Bilder und Gestalten eng mit der Natur verwoben.

Zugleich mit seinen Liedern lehrte Strazdas auch die Melodien. Sie gingen von Mund zu Mund und verbreiteten sich zunächst in Ostlitauen, später auch in Schamaiten und im Suwalkischen. Strazdas dichtete und komponierte neben weltlichen auch eine Reihe von geistlichen Liedern. Welch starken Anklang diese fanden, beweist die Tatsache, dass sie verschiedentlich ins Polnische übersetzt und in polnische Gesangbücher aufgenommen wurden. Ihre Melodien sind rein litauisch, volksliedhaft und einfach, voll von Schwermut und Trauer. Vielleicht besteht die Ansicht zurecht, dass erst durch Strazdas rein litauische Melodien in den litauisch-katholischen Kirchengesang Eingang fanden. Ihre Texte wurden 1790 und 1814 veröffentlicht. Berühmtheit erlangte vor allem das geistliche Lied: Fallen wir auf die Knie!

2 VON DER SCHLIESSUNG DER UNIVERSITÄT BIS ZUR AUFHEBUNG DER LEIBEIGENSCHAFT

Mit der Schliessung der litauischen Universität durch die russische Regierung 1832 beginnt eine zweite Periode litauischen Schrifttums. Noch waren Polen und Litauen eine Einheit. Am polnischen Aufstand gegen Russland 1830/31 hatte der litauische Adel in gleicher Weise teilgenommen wie der polnische. So waren auch die Folgen dieser missglückten Erhebung für Litauen gleich verhängnisvoll. Die Schliessung der Universität, die Repressalien gegen den Kleinadel, die Ausweisung zahlreicher Professoren und Studenten, die Hemmung jeder kulturellen Arbeit — all diese Massnahmen trafen Litauen genau so wie Polen. Aber die in der Zeit der Romantik gebornen Ideen blieben trotz allem lebendig. Wir erkennen dies am besten an der grossen polnisch geschriebenen 9-bändigen Geschichte Litauens, die Theodor Norbutt in jener Zeit herausgibt (1835—1841). Aus altem litauischen Bojarenstamme hervorgegangen — Norbutt selbst nennt sich Litauer — als Sohn eines Gutsbesitzers im Kreise Lyda geboren, hatte Norbutt seine Ausbildung noch auf der Universität Vilnius erfahren und damit den ganzen romantischen Ideengehalt jener Zeit in sich aufgenommen. Nichts ist wohl für die Beurteilung jener Epoche charakteristischer als die Tatsache, dass gerade die ersten drei Bände seines Werkes, in denen er sich am stärksten als Romantiker und Dichter erweist — im ersten behandelt er die Mythologie, im zweiten die älteste Vorzeit, im dritten das VI. bis XIII. Jahrhundert — auf seine Zeitgenossen den stärksten Eindruck machten. Man hat Norbutt mit Recht fehlende Kritik, ja sogar Fälschungen vorgeworfen [23]), denn es kam ihm im wesentlichen darauf an, die Vergangenheit seines Volkes in möglichst hellem Licht erstrahlen zu lassen. Am besten charakterisiert er seine Einstellung selbst mit den Worten, mit denen er den letzten Band seiner Geschichte schliesst: „Ich habe meine Schrift bis zu jenem Zeitpunkte geführt, an dem der selbständige Geist des Volkes ermüdet ist. Den weiteren Verlauf der Geschichte muss ich polnischen Historikern überlassen. Der letzte litauische König, der letzte, der das Szepter der Jagiellonen führte, Sigismundus Augustus, ist gestorben ... und ich zerbreche meine Feder über seinem Grabe“ 24).

In diesem Zusammenhange sind einige Dichter polnischer Zunge, die zur litauischen Literatur — auch infolge ihres Einflusses auf die spätere Zeit — in engster Verbindung stehen, wenigstens kurz zu erwähnen. Ganz im Geiste der Zeit schrieb Josef Ignaz Kraszewski, einer der fruchtbarsten Vertreter des polnischen Schrifttums, ein zweibändiges Werk über die Kultur und Geschichte Litauens sowie seine berühmten Dichtungen „Vitolorauda“, „Mindowe“ und „Witoldowe boje“ (die Kämpfe Vytautas'), von denen die zweite auch ins Deutsche übersetzt wurde. Er schildert den Tod des litauischen Fürsten Algirdas (Olgerd) ganz im romantischen Sinne:

> So endet Olgerd. Hundert Klageweiber
> Bannen jetzt ihr Ächzen, ihr Geschrei.
> Sie wuschen, hüllten dann den Leib des Greises
> In Weiss. Der goldne Wizos fehlte nicht.
> Sie gürteten ihn mit dem weissen Schwerte,
> Den Hals umgaben sie mit weissem Flor,
> Darinnen Gold zum Pfad zur Ewigkeit.
> Am Gürtel hing die Schleuder, auf dem Haupt
> Der spitze Pelzhut, seitwärts lag der Bogen.
> Der Alte sass, als sei er noch am Leben,
> Nur schaute nicht mehr das geschlossne Auge,
> Nur atmete die dürre Brust nicht mehr.
> Er schien vom Kampf und Leben auszuruhen,
> Genüber standen Brüder und Gefährten,
> Die Söhne, Priester und die Diener alle;
> Sie tranken ihm ein Horn voll Alus zu,
> Von Olgerd Abschied nehmend unter Tränen
> Und ihm zur guten Nacht Gesänge weihend.
> Die Klageweiber sassen rings umher
> Und sammelten die Tränen in Gefässe.

Die Vergangenheit Litauens behandelt gleichfalls in seinen Dichtungen Chodzko (1795—1865) 25), vor allem aber der von adligen Eltern geborne Ludwig Kondratowicz (1823—1862), der in Litauen Heimatrecht gewann. Auch er steht künstlerisch unter dem Einfluss von Mickiewicz. Weiteren Kreisen bekannt wurde seine historische Dichtung vom Untergange des litauischen Heerführers Margis, der sich mit seiner heldenhaften Schar selbst den Tod gab, um nicht in die Hände der Feinde zu fallen. Während noch der Kampf um die Feste wütet, flammen schon die Opferfeuer:

> Und unterm Opfermesser sinkt Mann für Mann dahin,
> Die Opfer trägt zum Holzstoss der Heiden Priesterin.
> Litauens Söhne alle, berauscht von Wahn und Wut,
> Ermorden jetzt einander und sinken in die Glut.
> Der Vater eilt zur Wiege und wirft den eignen Sohn
> Dahin, wo schnell verzehrend die Flammen ihn umlohn:
> Die Mutter drückt des Kindleins verbrannten Leib ans Herz,
> Bevor man sie getötet, verendet sie vor Schmerz20).

Die wichtigsten dieser Dichtungen mussten im vorliegenden Zusammenhange wenigstens erwähnt werden, denn sie wurden früher oder später in die litauische Sprache übersetzt und zu ihrer Zeit vor allem in den Kreisen der litauischen Bojaren und des Hochadels gelesen. In ihnen spiegelt sich die ganze Lebendigkeit wider, mit der seit Mickiewicz die historischen Erinnerungen des Volkes von neuem erwacht waren. Und wenn der Dichter der litauischen Nationalhymne diese mit den Worten begann: Litauen, Vaterland, du unserer Helden Land, lass aus Vergangenheit uns Stärke schöpfen — so sehen wir hier deutlich, wie stark diese historischen Erinnerungen, welche die Dichtung der Zeit von dem Staube der Archive befreite, auf die spätere Freiheitsbewegung von Einfluss war. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts taucht zum ersten Male unter den polnischen Literaten die Befürchtung einer litauischen separatistischen Bewegung auf. In jener Zeit, als Kossarczewski im Anschluss an die deutschen Forschungen (Schleicher) die Frage der wissenschaftlichen Bedeutung der litauischen

Sprache untersucht und damit das Interesse weiterer Kreise auf die Gegenwart lenkt, schreibt der Warschauer Literat Kaszewski: „Ich verstehe die wissenschaftliche Erforschung der litauischen Sprache, ich erkenne auch an, dass diese Sprache für das einfache Volk nützlich ist, auch um es schriftlich zu bilden, aber es wäre eine Utopie, sie in eine Sprache der Gebildeten und Literaten verwandeln zu wollen, zumal Litauen schon den ganzen Adel seines Geistes und seiner Seele in der Sprache des Mickiewicz (scil. der polnischen, V. J.) zum Ausdruck gebracht hat“ 27).

Noch allerdings waren Befürchtungen dieser Art verfrüht, denn so lange das Interesse für Litauens Volk und Geschichte sich im wesentlichen auf die Klasse des Adels beschränkte, welcher die Sprache aus Liebhaberei oder einer romantischen Einstellung heraus pflegte, blieb die litauisch-polnische Zusammengehörigkeit ein untrennbarer Glaubenssatz — konnte doch noch Valančius in seinem Liede zum Aufstande 1830 Schamaiten und Polen in einem Atemzuge nennen („Denn schon kommen richtige Polen Schamaiten unter dem Herren von Gelgadas“. Palangos Juzė S. 43). Noch galt die Kompromissformel, die zum Schlagwort des litauischen Adels geworden war und die eigenartigen Beziehungen beider Völker umreisst: Sum gente lituanus, natione polonus. Noch auch glich die litauische Sprache trotz aller geleisteten Vorarbeiten jenem wilden Hütekinde, von dem Bezzenberger spricht, und hatte noch keinen Einlass in die Paläste der hohen Literatur gefunden 28).

Aber schon bereitet sich die endgültige Trennung der litauischen Literatur von der polnischen vor, und, wenngleich zunächst noch im starren und ungewohnten Kleide schwerfälliger Ausdrücke und Formulierungen, betritt die litauische Sprache ein ihr bisher verschlossenes Land: Im Jahre 1845 veröffentlicht Simon Daukantas (1793—1864) sein umfangreiches Werk über das Leben der alten Litauer und Schamaiten. Sohn eines schamaitischen Waldhüters, empfing Daukantas seine Ausbildung auf den Schulen von Kretinga und Kalvarija, auf dem Gymnasium zu Vilnius und endlich auf der dortigen Universität (1811—1821), die auch sein Leben entscheidend beeinflusste. Langjährige Archivstudien in Königsberg und Riga sowie ein 15-jähriger Aufenthalt in Petersburg, wo er sich eingehend mit dem Studium der sogenannten „Litauischen Metrik" befasste, gaben ihm den Stoff zu seinem Werk, das wir am besten als eine „Kulturgeschichte Altlitauens" bezeichnen können. Daukantas gibt in diesem Werk ein plastisches Bild altlitauischen Volkslebens. Das Leben der Bauern, ihre Sitten und Gebräuche, ihre religiösen Feste und Feiern erfahren eine ebenso ausführliche Darstellung wie die staatliche Ordnung, Heer- und Gerichtswesen, Kriegsführung, Münzwesen und Handel der alten Zeit. Das Werk schliesst mit dem Jahre 1569. Auch Daukantas steht noch so stark unter dem Einfluss der romantischen Strömung der Zeit, und ist nicht unähnlich Norbutt so sehr von dem Wunsche beseelt, die Besonderheit, das Einmalige und Einzigartige seines Volkes hervorzuheben, dass sein Werk — obwohl der Autor alle Vorbedingungen wissenschaftlicher Bildung erfüllt — doch nicht als rein wissenschaftliche Leistung anzusehen ist. Es hat daher auch noch zu Lebzeiten des Verfassers oft scharfe Kritik erfahren müssen. Zuweilen erhebt sich Daukantas zu dichterischer Höhe, so etwa, wenn er die geheimnisvollen Wälder des heidnischen Litauen beschreibt. In den 70-er und 80-er Jahren, als die litauische Bewegung erstarkte, war sein Werk von tiefem Einfluss auf die Jugend. Er legte den Grund zu jener romantischen Verherrlichung der Vorzeit, die für die „Aušra-Periode" charakteristisch ist. Daukantas war nicht nur Historiker. Er erkannte auch die dringende Notwendigkeit einer Hebung der Volksbildung. So hat er die verschiedensten Werke und Schriften belehrenden und erzieherischen Inhalts hinterlassen, von Sprachlehren und Rechenbüchern angefangen bis zu Schriften über Bienenzucht und Gartenpflege. Er war ein unermüdlicher für seine Ideen begeisterter Arbeiter und verwandte seine gesamten Mittel auf den Druck seiner Bücher. In grosser Armut ist er gestorben*).

---

*) Einen Auszug aus seinem Hauptwerke habe ich in meinem Buche „Alt-Litauen" (Berlin 1926) gegeben. V. J.

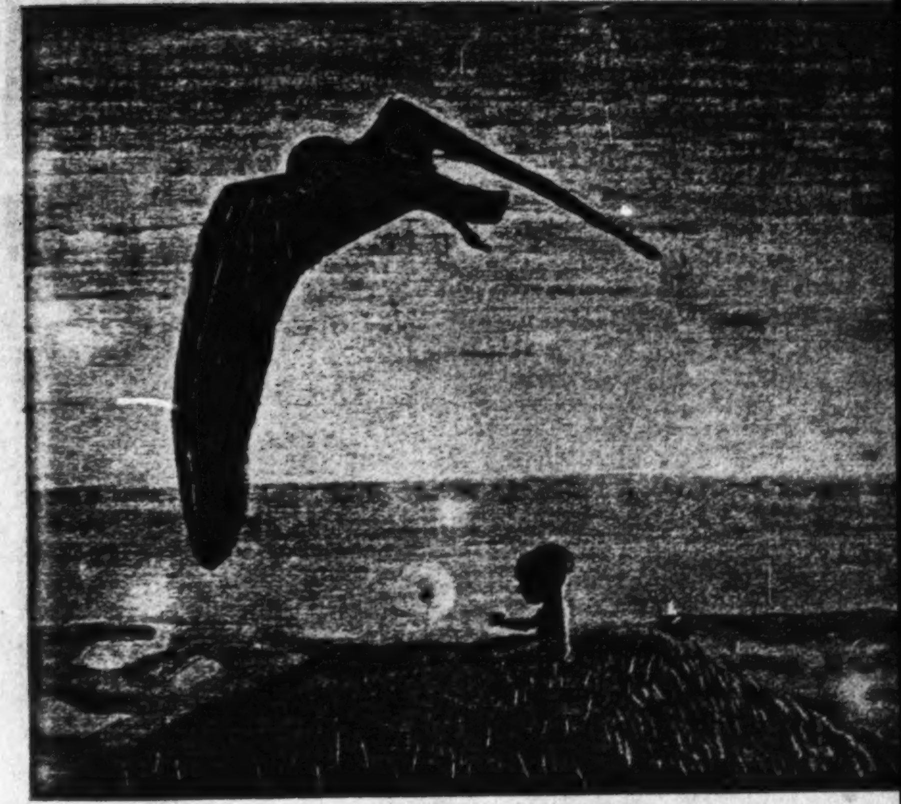
Daukantas ist der letzte Vertreter des romantischen Schrifttums, denn schon zu seiner Zeit setzt sich eine neue Strömung durch, die von einem starken Realismus getragen ist. Ihr wichtigster Vertreter ist der Bischof von Schamaiten Valančius (1801—1875), Sohn eines schamaitischen Freibauern. Nach Besuch der Priesterseminare von Varniai und Vilnius — das letztere Seminar entsprach der späteren Geistlichen Akademie — empfing er die Weihen und wurde bald darauf Religionslehrer in seiner Heimatprovinz am Gymnasium zu Kražiai. Die reichhaltige Bibliothek, die dieses Gymnasium noch aus der Jesuitenzeit bewahrte, gab ihm die Anregung und auch die Möglichkeit zu seinem bedeutendsten wissenschaftlichen Werk, einer Geschichte des Bistums Schamaiten. 1840 finden wir ihn als Professor der Geistlichen Akademie zu Vilnius. 1842 wird die Akademie nach Petersburg verlegt. Hier tritt Valančius in enge freundschaftliche Beziehungen zu dem um 8 Jahre älteren Daukantas. 1845—49 ist er Rektor des Priesterseminars zu Varniai, und 1850 wird ihm das Bistum Schamaiten übertragen. Aus Varniai wird der Bischofssitz 1864 nach Kaunas verlegt.

Valančius' „Geschichte des Bistums Schamaiten" erscheint 1848 und wird zwölf Jahre später auch ins Polnische übersetzt. Mit grosser Objektivität, Klarheit und wissenschaftlichem Ernst geschrieben ist dieses Werk unstreitig die wichtigste wissenschaftliche Veröffentlichung, die das litauische Schrifttum im 19. Jahrhundert aufzuweisen hat. Sogar vor der Statistik schreckt dieser Bischof nicht zurück und gibt uns eine genaue Darstellung der Kirchen des Bistums, des Schul- und Klosterwesens und der kulturellen Besonderheiten seiner Bewohner. Da viele der von dem Autor benutzten Schriften und Akten heute verloren sind, stellt dieses Werk heute noch eine nicht zu ersetzende Geschichtsquelle dar. Ganz im Gegensatz zu Daukantas' Schreibweise ist Valančius' Sprache leicht, flüssig, lebendig und plastisch im Ausdruck.

Auch auf religiösem Gebiete entfaltete der Bischof eine fruchtbare literarische Tätigkeit. Erwähnt sei hier sein „Leben der Heiligen", ein Werk, das durch seine Sprache, seinen Stil und die Bildhaftigkeit seines Ausdrucks ein wirkliches Kunstwerk darstellt. Den grossen Einfluss und die Verehrung aber, die der Bischof allmählich in weiten Kreisen seines Volkes erlangte, verdankte er seinen Volksschriften. Schon durch seine Herkunft war Valančius, der erste „bäuerliche" Bischof Litauens, zum Volksmann und Volksschriftsteller geschaffen. Ganz von selbst fand er den Ton, in dem man zu Bauern spricht. Und wenn dieser Ton manchmal recht derb und auch satirisch war, so tat dies dem Ernst seiner Schriften doch keinen Abbruch, und er konnte es sich erlauben, etwa zu schreiben: „Als die Kranke das Abendmahl wie ein Mittagessen zu sich genommen hatte, war sie vergnügt", oder „als der Sohn gestorben war, mauzte die ganze Verwandtschaft wie eine Katze, die einen Fisch sieht und nicht kriegt". Die Freude an solchen drastischen Vergleichen lag ihm im Blut, wie aus seiner 1867 herausgegebenen Sammlung „Schamaitische Sprichwörter" zu ersehen ist, der grössten litauischen Sprichwörtersammlung, die lange Zeit existierte. Fast noch berühmter wurden des Bischofs eigene Aussprüche: Wenn du im Sumpf umkommen willst, fahr' nach Babtai, und andere.

In den volkstümlichen Schriften des Bischofs tritt der lehrhafte Zweck so unauffällig in Erscheinung, dass sie noch heute, und nicht nur auf dem Lande, gern gelesen werden. Günstig für ihre weite Verbreitung war die Tatsache, dass Valančius sich wohl an den schamaitischen Dialekt seiner Heimat hielt, dessen Besonderheiten aber nie in den Vordergrund stellte, sodass seine Schriften im ganzen Sprachgebiete leicht zu verstehen waren. Von den ungefähr 30 Schriften dieser Art erlangten besondere Verbreitung das „Büchlein für Kinder", das „Büchlein für Erwachsene", und vor allem sein „Josef aus Palanga" (1869). Dieser Josef ist ein Schneider, der vier Jahre hindurch das ganze Land durchwandert, bei Bauern und Bojaren arbeitet und, in seine Heimat zurückgekehrt, seinen Eltern über seine Erlebnisse berichtet. Das Buch ist volkskundlich von grossem Interesse. Es gibt uns in kleinen plastischen Bildern einen guten Einblick in das materielle und geistige Leben der Bauern in Hoch- und Niederlitauen. Alltag und Festtag, Sitten und Gebräuche, werden hier mit scharfem Blick gesehen. Geradezu klassisch ist die ausführliche Darstellung der Hochzeitsgebräuche. Einen Einblick in die Art der Schilderung und der Lebendigkeit, die der Autor bei aller Einfachheit des Stils erzielt, gibt uns der nachfolgende kleine Abschnitt 29).

> Nach Beendigung meiner Arbeit wanderte ich in Richtung Zarėnai und richtete es so ein, dass ich noch am Abend in diesem Städtchen ankommen konnte. Nachdem ich durch die Minija gegangen war, kletterte ich auf einen hohen Berg. Ich sah mich um und erblickte Hügel ohne Ende.
>
> Während ich so durch die hüglige Landschaft ging, traf ich einen Pausback, der mit Bauernpferden schnell dahin fuhr. Als er mich erblickte, rief er mir zu: „Stoi!" Obwohl ich nun absolut kein polnisch und russisch verstehe, begriff ich doch so viel, dass ich still zu stehen hätte, und so hielt ich an. Der Mann fragte mich wieder auf russisch: „Koho tibi toks?" (poln. wer bist du? V. J.). Ich antwortete: „Ich habe keinen Zopf, und ich bin auch nicht aus Stopf". Der Pausback: „Mauš ti biloti?" (Hast du ein Billett? d. h. einen Pass.) Ich antwortete: „Ich kann nicht russisch". — Da er sich nun mit mir nicht verständigen konnte, fuhr er seines Weges, winkte noch mit der Hand und sagte: „Schau, schau, ich werde dich noch im Wirtshaus treffen" (smutri, smutri, jau tavi i karčiama najadu). Ich verstand diese Worte nicht und steuerte nach Zarėnai. Dort drückte ich mich ins Wirtshaus hinein und fragte auf deutsch einen Juden, wer denn vorbeigefahren wäre. Der sagte, ein russischer Assessor.
>
> Ich ging in die Kirche und fand hier viele Menschen, die schamaitisch sangen. In ihrer Kleidung bemerkte ich eine grosse Abwechselung. Die Männer trugen Joppen aus Tuch oder selbstgewebte, die schwarz gefärbt waren. Andere trugen graue, auf die weisse geflochtene Schnüre aufgesetzt waren. Die Frauen hatten fast alle langgeschnittene Röcke an und ihre Köpfe mit gekauften Tüchern bedeckt, einige hatten auch Hüte auf.



ČIURLIONIS / TEMPERA-GEMÄLDE

opp. 224

> Nachdem ich die Kirche verlassen hatte, machte ich mich an einen Mann heran (es war der Bojar Neverdauskis), und fragte: „Weshalb herrscht hier eine solche Vielfältigkeit in der Kleidung? Ich bin ein Fremder und würde das gern wissen". Der antwortete: „Weisst du nicht, in unserer Parochie — wo nur ein Hügelchen ist, da ist ein Gütchen. Fast alle Menschen, die du hier in der Kirche siehst, das sind Bojaren oder Halbbojaren. Einen reichen Herrn haben wir hier garnicht. Und von denen haben es die Bauern abgesehen und tragen sich wie die Bojaren".

Man beachte bei dieser Beschreibung die Tatsache, dass der Litauer zwar deutsch, aber so wenig russisch und polnisch versteht, dass er die beiden Sprachen sogar miteinander verwechselt, während der Assessor in dem Bestreben, sich volkstümlich auszudrücken, sich eines komisch wirkenden Sprachmischmasches bedient.

Valančius hat zu seinem „Josef" noch eine, allerdings schwächere, Fortsetzung geschrieben, die „Erzählungen des Anton Tretininkas", in denen eine ganze Reihe von Anekdoten, Legenden und historischen Begebenheiten erzählt wird.

Ungefähr zu gleicher Zeit dichtet Anton Vienažindis (1841—1892) seine Lieder. In ihm tritt uns zum ersten Male ein wirklicher volksliedhafter Dichter entgegen, der ganz aus dem Gefühl heraus lebt, dessen Verse aus innerer künstlerischer Notwendigkeit erwachsen, und der über eine nicht nur für jene, sondern auch für eine spätere Zeit seltene Bildhaftigkeit des Ausdrucks verfügt:

Lieder, ihr — ihr meine Seele!
Flechtet, webet die Worte!
Von der Fliegerin der Schwalbe
Nehmt euch eure Flügel!
Flieget, schwebt, lauft mit dem Winde!

Die schönsten seiner Lieder sind aus einer Jugendliebe heraus entstanden. Wie vor einem unsagbaren Wunder steht der junge Dichter vor seinem ersten grossen inneren Erlebnis:

Sag' mir, warum die Nachtigall schlägt
In grünen Büschen, am murmelnden Flusse,
Warum das graue Bienchen sich regt
In blühenden Bäumen, duftenden Blumen.
Sag' mir, wie es dein Auge sieht,
Warum einen jeden die Schönheit zieht.

— — — — — — — — — — — —

Sag' mir, warum von dem Tage an,
An dem dein Auge in Schönheit strahlte,
Von dem Tag an so tief in mein Herz hinein
Dein Bild allein seine Spuren malte.
Sag' mir, wie's deine Augen sehn,
Kannst du's begreifen, kannst du's verstehn?

— — — — — — — — — — — —

O wie so selig ist Schönheit auf Erden:
Für dich alle Lieder und all' meine Gaben!
Und sollte mir heute Erfüllung werden,
Will ich als Knecht dich zur Königin haben!
Rede nicht, schweige, sprich nicht zu mir —
Bin ich der Liebe nicht wert, hab Mitleid mit mir!

Die Liebe des jungen Dichters zu der Nachbarstochter Rosa Stauskaite sollte jedoch zugleich zur schwersten Enttäuschung werden. Nach dem zweiten Aufstande wurde ihre Familie nach Samara ausgewiesen. Diese Tatsache erschütterte Vienažindis so stark, dass sich eine völlige Wandlung in ihm vollzog. Der Born, aus dem er schöpfte, schien auf einmal versiegt. Im geistlichen Beruf, zugleich auch in nüchterner prosaischer Arbeit, verfliesst von nun an sein weiteres Leben, bis er am 17.August 1892, von allen, die ihn kannten, hochgeehrt, seine Augen schliesst. Die dichterische Periode seines Lebens umfasst daher nur seine wenigen Jugendjahre. Seine Lieder aber, welche die ganze Gefühlsskala von jubelnder Freude bis zum tiefsten Schmerz aufklingen lassen, setzten ihm einen Denkstein im Herzen seines Volkes, und vielleicht nicht ganz mit Unrecht hat man den Dichter mit Béranger verglichen. Für seine Stellung innerhalb der litauischen Literatur gilt das, was

Tumas in seiner Literaturgeschichte schreibt: „Er gehört zu den Dichtern, die Schiller „naive“ nennt; die Reflexion war ihm fremd, die Weltliteratur kannte er nicht“ . . . Dafür lauschte er sein ganzes Leben dem Herzschlag des Volkes“ . . . Vienažindis vertritt das ideale religiöse Litauen. Er erschöpfte nicht die ganze Seele seines Volkes, aber er schöpfte aus ihren Tiefen und zeigte sie so, wie sie in Wirklichkeit ist . . . Wie verwandt den litauischen Dainos klingen seine Lieder!“ 30)

Als letzter Dichter dieser Periode ist Anton Baranauskas (1835—1902) zu nennen, ein Bischof grossen Stils, Philologe, Seelenhirte, Mathematiker und Dichter — alles in einer Person. Seiner Begabung nach steht Baranauskas Duonelaitis nahe. Der Werdegang des Bischofs erinnert in vielem an den des Bischofs Valančius. Auch er war bäuerlicher Herkunft, besuchte das Priesterseminar zu Varniai und die Geistliche Akademie in Petersburg (1858—1862), auch er erhielt dort später eine Professur und wurde schliesslich an das Priesterseminar zu Kaunas berufen, wo er 30 Jahre tätig sein sollte. Er starb als Bischof von Seiniai.

Baranauskas begann seine poetische Laufbahn mit Versen in polnischer Sprache, ging aber sehr bald zur litauischen Sprache über. Bekannt wurden seine religiösen Lieder, vor allem seine Marienlieder. Seine bedeutendste Schöpfung, die Dichtung „Der Hain von Anykščiai“, entstand in den Jahren 1858/59. Drei verschiedene Zeitalter lässt hier der Dichter vor unseren Augen erstehen — aus der alten Zeit, wo in Anykščiai dichte Wälder rauschten, führt er uns hinüber in jene Periode des „Hains“ seiner Kindheit und schildert in einem dritten Teile die traurige Gegenwart, wo der Hain dem Beile zum Opfer fällt und kahle Hügel in die Landschaft starren. In seiner Dichtung gibt Baranauskas einem tiefen Naturgefühl starken poetischen Ausdruck, und zugleich klingt in seinen Versen der Schmerz über die Verwüstung seiner Heimat durch ihre vielen Unterdrücker wieder. Tritt auch das Gestaltende hinter dem rein Lyrischen zurück, so lebt doch in dieser Dichtung der Wald, seine Stimme spricht, seine Farben, Töne und Düfte werden unmittelbar lebendig. Und so wird es denn auch verständlich, dass diese — leider kaum übersetzbare Dichtung — in Litauen noch heute als der dichterische Höhepunkt jener Periode angesehen wird. Neben dem „Hain" hinterliess Baranauskas noch eine kleine Dichtung, „die Reise nach Petersburg". Er schildert hier in Versform die Eindrücke einer Reise, bei denen dieses Mal nicht die Natur, sondern der Mensch — der Bauer und sein Schicksal — im Vordergrunde steht. Hier findet er auch starke Worte gegen die „fremden Herren", die seine Heimat knechten: „Nicht so erdröhnt die breite Chaussee von den schweren Wagen, wie unsere Bauern wehklagen über die fremden Herren", und an einer anderen Stelle heisst es, dass die von den „Söhnen des Nordens" (scil. Russen, V. J.) verfolgten Litauer dennoch nicht untergehen werden. So mischen sich in die Poesien auch dieses Dichters nationale Töne, die vom Volke aufgegriffen und weitergetragen werden. Für das Erwachen des völkischen Bewusstseins kommt Baranauskas zweifellos eine erhebliche Bedeutung zu. In seinem späteren Leben zog sich der Bischof fast völlig von allen literarischen Bestrebungen zurück und lebte gänzlich seinem geistlichen Beruf.

Das Bild des litauischen Schrifttums um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wäre nicht vollständig ohne den Namen Laurynas Ivinskis. Als Privatlehrer weit im Lande herumgekommen und teilweise auch von den Gutsbesitzern unterstützt, gab dieser bis zum Jahre 1864 17 Jahrgänge seines schamaitischen „Landwirtschaftlichen Kalenders" heraus, der in Litauen weite Verbreitung fand. Diese Kalender ersetzten die in jener Zeit noch fehlende litauische Presse und griffen daher inhaltlich weit über den Rahmen eines gewöhnlichen Dorfkalenders hinaus. Wir finden hier sowohl Märchen, Lieder und Sprichwörter wie auch Verse von Poška, Valiūnas, ja sogar Baranauskas' „Hain von Anykščiai", obwohl dieser doch in hochlitauischer Mundart verfasst war. Daneben stehen Übersetzungen aus fremden Literaturen, so Teile von Miltons „Verlorenem Paradies" und anderer Werke.

D. DAS ZEITALTER DES DRUCKVERBOTES (1865—1904)

1. DIE EPOCHE DER AUŠRA

Zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgen zwei politische Ereignisse, welche die weitere soziale, völkische und damit auch literarische Entwicklung Litauens grundlegend bestimmen. Im Jahre 1861 wird durch Alexander II. die Aufhebung der Leibeigenschaft im Gouvernement Kowno verfügt. Die Bauern werden von sämtlichen Fronden und Dienstleistungen befreit und sitzen nun als freie Männer auf freiem Grund und Boden. Die Bauernbefreiung bewirkte eine weitgehende soziale Differenzierung: Bisher war der soziale Aufstieg aus dem Stande der Leibeigenen nur in einzelnen Fällen möglich gewesen, und zwar dort, wo etwa der Grundherr zufällig auf eine besondere Begabung aufmerksam wurde und geneigt war, sie zu fördern. Der Aufstieg selbst aber beschränkte sich günstigenfalls auf die Ausbildung zum Geistlichen. Der Eintritt in eine höhere Schicht, die, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, fast völlig unter dem Einfluss polnischer Kultur und Sprache stand, führte nun in den meisten Fällen dazu, dass die wenigen, die in dieser Weise aus dem Bauerntum aufstiegen, ihrem eigenen Volke und seiner Sprache fremd wurden und sich der Klasse der polnischen „Herren" zugehörig fühlten. Erst in dem Augenblicke, wo der gesamte Bauernstand frei wurde, wo Aufstiegsmöglichkeiten nicht nur für einzelne, sondern für das ganze Volk geschaffen wurden, konnte es zum Aufbau einer litauischen Bildungsschicht kommen. Erst diese aber konnte wieder zum Träger der neuen litauischen Idee sowie aller damit verbundenen geistigen und künstlerischen Bestrebungen werden, die sich von nun an auf breiterer Basis zu entwickeln vermögen. Neben die bisherige polnische Bildungsschicht tritt damit eine litauische.

Der im Jahre 1863 erfolgte polnische Aufstand, der auch an einzelnen Stellen in Litauen aufflackerte, führte zunächst zu einer gewissen Begünstigung der Litauer gegenüber den Polen durch die russische Regierung. So wurde den Litauern in Mariampolė ein Gymnasium und in Veveriai ein Lehrerseminar gestattet. Auch wurde bei der Aufhebung der Leibeigenschaft, die 1863 unter dem Eindruck der Revolution erfolgt, den Bauern die Loskaufsumme erspart. Eine Reihe günstiger Umstände, die natürlichen Bedingungen des Bodens, das Gelten des Code Napoléon, die Beseitigung der Gemengelage und die Nachbarschaft Ostpreussens führten weiter dazu, dass in den nun folgenden Jahrzehnten die materielle und damit auch geistige Entwicklung des Bauerntums in Suvalkija schneller fortschreitet als in den übrigen Teilen Litauens. Es kommt hier zur Bildung einer wohlhabenden Bauernschaft, aus deren Söhnen sich der erste Kern der neuen litauischen Bildungsschicht entwickelt. Die russische Regierung, bestrebt, den polnischen Einfluss, der sich in der Revolution von 1863 gezeigt hat, zu unterdrücken, gewährt den litauischen Abiturienten Stipendien für den Besuch der Hochschulen von Petersburg und Moskau, um sie dort zu russifizieren, jedenfalls aber dem polnischen Einfluss zu entziehen. Aber die Entwicklung ist nicht mehr zurückzuschrauben, die Russifizierung missglückt, und aus den Absolventen dieses Gymnasiums gehen die ersten Führer hervor, welche das Recht des Volkes auf seine eigene kulturelle Entwicklung verfechten. Die hervorragende Stellung, welche das Gebiet von Suvalkija in dieser geistigen Entwicklung einnimmt — denn zunächst handelt es sich nur um eine solche — wird auch durch die Tatsache beleuchtet, dass der nun allmählich entstehenden Schriftsprache die suwalkische Mundart zugrunde gelegt wird. Was Mariampolė für den Süden, wird später Mitau für den Norden, da auch hier infolge der besonderen Privilegien des baltischen Deutschtums das litauische Element eine Stätte selbständiger Entwicklung findet.

Unter der jungen litauischen Intelligenz entsteht sehr bald eine Differenzierung zwischen denjenigen, welche eine geistliche Ausbildung erhalten, und denen, die sich den weltlichen Wissenschaften zuwenden. Beide Gruppen aber finden sich zusammen in dem nun ausbrechenden kulturellen Kampf gegen die Russifizierungspläne der zaristischen Regierung. Da greift diese zu einem in der Geschichte der Völker bisher nicht dagewesenen Mittel, indem sie am 6. August 1865 für sechs Gouvernements des westlichen Russlands das Verbot erlässt, Schriften in lateinischen Lettern zu drucken. Sollte dieser Erlass, der erst durch das Dekret vom 24. April 1904 aufgehoben wurde, auch in erster Linie das polnische Schrifttum treffen, so wirkte er doch auch auf die weitere Entwicklung des jungen litauischen Schrifttums zunächst wie ein Todesstoss. Die Unmöglichkeit, die litauische Sprache mit den Mitteln des russischen Alphabets darzustellen, erwies sich sehr bald, und so kam dieses Verbot einem Verbot des gesamten litauischen Schrifttums gleich, einschliesslich des religiösen, was in dem römisch-katholischen Lande besondere Erbitterung erregen musste. Um die Entwicklung einer litauischen Bildungsschicht und damit das Erwachen eines selbständigen Volksbewusstseins vollständig zu unterbinden, folgte ein weiteres Verbot, nach welchem Litauer in ihren Heimatprovinzen keine Anstellung im russischen Staatsdienste erhalten durften. Damit wurde die nun entstehende weltliche Intelligenz, sofern sie sich dem Staatsdienste zuwandte, ins Innere von Russland abgeschoben. Für das Verständnis der weiteren Entwicklung des litauischen Schrifttums ist ein Wissen um diese Zusammenhänge grundlegende Vorbedingung, denn es wird jetzt klar, warum die weitere geistige und literarische Entwicklung von nun an durch Kräfte vorwärtsgetrieben wird, die ihren Ausgangspunkt ausserhalb der politischen Grenzen des Landes haben. Es wird weiterhin erklärlich, warum in diesem Daseinskampfe, dessen Schwerpunkt von nun an auf der rein politischen Seite lag, das literarische und künstlerische Element erheblich zurücktreten mussten.

Von Bischof Valančius ging der Gedanke aus, litauische Bücher in Tilsit drucken und dann heimlich über die Grenze schaffen zu lassen. Diese Bücher trugen als Erscheinungsort die Stadt Vilnius und als Erscheinungsdatum irgendein Jahr, das vor dem Erlass des Druckverbotes lag. Im Verlaufe der Zeit gelingt es, das ganze Land mit einem Netz von sogenannten „Bücherträgern“ oder „Bücherbringern“ (lit. knygnešys) zu überspannen, welche die Bücher heimlich über die Grenze schmuggeln und im Lande verbreiten, obwohl ihnen Gefängnis-, ja Todesstrafen und Ausweisung nach Sibirien drohen. Auf den Kopf des Bücherträgers Bielakas setzten die Russen 1890 eine Prämie von 500 Rubeln aus. Auch die Geistlichkeit wurde nicht verschont, eine Reihe von Pfarrern wurde nach Sibirien verbannt, und gegen Bischof Valančius selbst schwebte 1870/71 ein Prozess[31]).

Obwohl im Jahrzehnt 1864—73 nicht weniger als 214 und von 1874 bis 1883 sogar 270 litauische Bücher und Schriften (hauptsächlich religiösen Inhalts) gedruckt und verbreitet wurden[32]), ist für die Weiterentwicklung der litauischen Literatur doch erst wieder das Jahr 1883 entscheidend. Im März dieses Jahres gibt Dr. Basanavičius in Ragnit die erste Nummer einer Monatszeitung mit dem Namen „Aušra“ (die Morgenröte) heraus. Um diese Zeitung, die sich den Polen gegenüber neutral hielt, scharte sich nun das junge litauische Schrifttum, die junge Intelligenz. Die Zeitung hatte kein eigentlich politisches Programm. Keiner ihrer Herausgeber war Politiker. Der Kampf ging um die Rechte der litauischen Sprache, der litauischen Schule, der litauischen Bildung. Das neue völkische Bewusstsein aber, welches die eigentliche Grundlage und Voraussetzung für alle diese Forderungen bildete, wurde durch diese Zeitung in die entferntesten Gegenden Litauens getragen[33]). Darin liegt ihre entscheidende Bedeutung. Für die Neubelebung der litauischen Literatur wurde sie bedeutsam durch die Schaffung einer festen Grundlage für die noch fehlende allgemeine Schriftsprache. Es ergab sich zwangsläufig die Notwendigkeit, aus den zahlreichen litauischen Dialekten eine gemeinsame allen verständliche Literatursprache zu schaffen. Allerdings gelang dieses Werk nicht auf einen Schlag, zumal auch die Redakteure wechselten und sich unter ihnen keine Sprachwissenschaftler befanden. Vor allem blieb die Schreibweise recht bunt[34]).

Die Gedankenwelt der „Aušra“ steht in einem direkten Zusammenhange mit jener eigenartigen Ideenwelt, die wir bei der Betrachtung der Vilniusschen Periode der litauischen Romantik kennen lernten. Eine romantische Beschäftigung mit der Vergangenheit des Volkes und seiner Sprache (Übersetzungen von Dichtungen polnischer Romantiker) ist für diese Zeit charakteristisch. Wo die Gegenwart behandelt wird, kommen elegische, absolut nicht revolutionäre Stimmungen zum Durchbruch, wie in dem schlichten in Nr. 6 vom Jahre 1885 enthaltenen Gedichte von Maironis „Litauische Not", in dem es heisst:

Gott, du grosser, Gott, du teurer,
Sag', worin liegt unsre Sünde,
Warum ist der Himmel dunkel,
Warum wehen kalte Winde?

Breite über uns die Flügel —
Sind wir auch aus Schwachheit Sünder,
Schütze uns und mach' uns einig,
Denn wir sind ja deine Kinder.

Die Zeitung „Aušra" brachte es nur auf ein dreijähriges Bestehen. Die Romantik einer idealisierten Vorzeit und völkischen Einigkeit verlangte Ergänzung durch die Gegenwart. Vor allem war es die eingangs erwähnte gleich zu Beginn der Entwicklung deutlich werdende Spaltung der litauischen Intelligenz, die wenige Jahre danach zur Gründung von vier neuen Organen führte: Die Gedankenwelt der „Aušra", jener religiös gefärbte Idealismus, verbunden mit patriotischer Romantik, lebte in der klerikalen Zeitschrift „Apžvalga" (Rundschau, Tilsit 1890—1896) und nach deren Eingehen in „Tėvynės Sargas" (Wächter des Vaterlandes) weiter, während die zweite, mehr realistisch und praktisch eingestellte Gruppe sich in den Zeitungen „Varpas" (die Glocke) und „Ūkininkas" (der Bauer) ein Sprachrohr schuf. Wenngleich, wie es nach dieser Entwicklung nicht anders sein konnte, der weitere Gang der litauischen Literatur in den nun folgenden Jahren vorwiegend zweckbestimmt war insofern, als die Erweckung des völkischen Bewusstseins dieser Generation als die wichtigste, ja fast einzige Aufgabe der Kunst erschien, so nehmen doch von dieser Periode einige Dichter ihren Ausgang, von denen weitere literarische Einflüsse auf die späteren Generationen ausgehen sollten 34). Aus dem romantischen Geiste der „Aušra" geboren sind die Schöpfungen von Vincas Pietaris (1850—1902). Sohn eines Bauern im Kreise Vilkaviškis, studierte er nach Absolvierung des Mariampoler Gymnasiums zunächst Physik, dann Medizin, und bestand 1879 das Staatsexamen an der Moskauer Universität. Wir finden ihn später als Kreisarzt in Ustiuschna, wo er auch gestorben ist. Die Rückkehr in seine litauische Heimat war ihm verwehrt, da er als Staatsstipendiat die Stellung annehmen musste, die ihm die russische Regierung zuwies. Die literarische Tätigkeit von Pietaris beginnt um 1890. Wir finden seinen Namen von da an häufig in der litauischen Presse wie auch in amerikanisch-litauischen Blättern. Pietaris war in erster Linie wie fast alle damaligen litauischen Schriftsteller Publizist. Auch seinem künstlerischen Schaffen drückt dies den Stempel auf. Seine bedeutendsten Veröffentlichungen sind seine Lebenserinnerungen, die 1905 in Amerika erschienen, sowie seine romantische Erzählung „Algimantas oder die Litauer im XIII. Jahrhundert", zu der ihn die einseitige Verherrlichung des Polentums durch Sienkiewicz angeregt hatte. Die Erinnerungen sind lebendig und plastisch geschrieben und gewähren namentlich einen interessanten Einblick in die Verhältnisse des russifizierten Schulwesens jener Zeit. Die Erzählung „Algimantas" (neue Auflage Kaunas 1921/22) behandelt das Leben dieses Fürsten bis zur Erringung der Herrschaft. Sie beginnt mit dem Heereszug des grausamen Fürsten Aršis, dem Vater und Grossvater zum Opfer fallen. Algimantas selbst, ein kleiner Knabe, wird durch den Fürsten Romanas, den Verbündeten des Aršis, nach Weissrussland entführt und wächst dort unter dem Namen Danyla auf. Später gelingt es seinen mütterlichen Verwandten, vor allem Basasis Dimitras, Algimantas mit List zu befreien. In dem nun folgenden Kampfe siegt Algimantas, während Aršis fällt. Auch in den weiteren Kämpfen gegen seine Gegner ist der Fürst glücklich und legt damit den Grund zu einem mächtigen Reich.

Bei allen psychologischen Schwächen ist die Erzählung doch flüssig und leicht, mit unzweifelhaftem Talent geschrieben und interessiert namentlich durch die lebendige Darstellung alter Gebräuche und Sitten. Das mittelalterliche Kolorit lag dem Autor sichtlich weniger am Herzen, seine Litauer des XIII. Jahrhunderts erinnern mehr an die seiner eigenen Zeit. Dynamische Bedeutung für die Entwicklung der jungen litauischen Literatur hat Pietaris dadurch gewonnen, dass er ihr ein neues grosses Gebiet erschloss — das der historischen Erzählung. Die, wenngleich teilweise naive, Idealisierung der Vergangenheit wurzelt ganz im Ideengehalt der „Aušra", und die innige Liebe zur Heimat, zu der ihm die Rückkehr verwehrt ist, findet oft sehnsüchtigen Ausdruck. So lässt er den alten Sereika sprechen:

> „Willst du ein Sänger werden, mein Kind, dann lausche den Liedern, die in dir klingen, und bewahre sie im Herzen. Lausche dem Widerhall der uralten Zeiten, der aufflackert von unsrer Erde, erfühle das, was unsre Ahnen fühlten, und sammle alles in deinem Herzen, wenn dort ein Platz ist für diesen Schatz. In den Tiefen der Wälder, in dem Eise der Flüsse, auf den alten Gräbern unsrer Ahnen trauern die verzauberten Stimmen der Lieder. Von dort nimm sie, und du wirst zum Sänger werden. Kein Mensch wird dich zum Sänger bilden".

Von weiteren Werken Pietaris seien genannt „Keidošių Onutė", eine Erzählung, in der das Problem der geistigen Bildung der litauischen Frau aufgerollt wird, und die Geschichten vom Leben und Sterben des Fuchses — ein lebendig geschriebener Cyklus von litauischen Tiermärchen.

Mit zu den schärfsten und selbständigsten Geistern der Zeit gehörte der junge Arzt Vincenz Kudirka (1858—1899). Sein Lebenslauf ist geradezu typisch für den inneren Umbruch, den ein grosser Teil der litauischen Jugend in der zweiten

Hälfte des vorigen Jahrhunderts erfährt. Aufgewachsen unter Gymnasiasten und Seminaristen, deren Umgangssprache die polnische ist, herangebildet auf der Universität Warschau, erfährt er plötzlich durch die Gedanken, welche die Männer der „Aušra“ unter das Volk werfen, eine völlige innere Wandlung, die er in seinen Erinnerungen später selbst beschreibt. Er wird zum politischen Kämpfer, gründet schon in Warschau eine litauische Studentenverbindung und setzt sich, in seine Suwalkische Heimat zurückgekehrt, mit ganzer Seele für die Gründung der neuen Zeitschrift „Varpas“ ein. Er opfert sich der neuen Aufgabe in unermüdlicher Arbeit. Von den russischen Gendarmen verfolgt, selbst schwer lungenleidend, arbeitet er noch auf dem Krankenlager, an der Krim und an der Adria, wo er vergeblich Heilung sucht, für seine Idee. Er stirbt mit 41 Jahren.

Wenngleich das Hauptwerk Kudirkas publizistischer und politischer Natur ist — es existiert heute eine Gesamtausgabe seiner Schriften — so ist sein Name doch auch in die Literatur eingegangen. Neben einer Reihe von bitteren und geschliffenen Satiren, welche die russischen Verwaltungssünden zum Stoff haben (Erinnerungen einer litauischen Brücke 1896), stehen Gedichte politischer Natur und Übersetzungen von Schillers „Tell“, der „Jungfrau von Orleans“, Byrons „Kain“ und anderer Werke, denen aufrüttelnde und vaterländische Gedanken zu Grunde liegen.

Mit Kudirka beschreitet, wie oft hervorgehoben wird, die litauische Literatur einen neuen, bisher nur von Valančius vorgezeichneten Weg, den des Realismus. Aber auch Kudirkas Übersetzungen und eigene Dichtungen spiegeln doch teilweise noch jenen idealen romantischen Geist der „Aušra-Epoche“ wider, der ihn, den Schöpfer der litauischen Hymne, in dieser sagen lässt:

Litauen, Heimatland, du unsrer Helden Land,
Lass aus Vergangenheit uns Stärke schöpfen,
Lass deine Kinder gehn Wege des Rechten
Und wirken zu deinem, des Volkes Glück!

Lass Litauens Sonne das Dunkel vertreiben,
Lass Recht und Wahrheit unsre Schritte geleiten,
Lass Liebe zu dir uns brennen im Herzen,
Lass blühen die Eintracht in Litauens Volk!

Kudirka in manchem ähnlich ist der weit jüngere Pranas Vaičaitis (1876—1901), der aus bäuerlichen Verhältnissen stammte. Nach Absolvierung des Mariampoler Gymnasiums ging er gegen den Willen seiner Eltern auf die Universität Petersburg und erhielt hier durch die Bemühungen von Freunden eine Anstellung in der Bibliothek der Wissenschaftlichen Akademie. Einige anlässlich einer Haussuchung gefundene patriotische litauische Lieder brachten ihn für einen Monat ins Gefängnis. Ein Jahr später bestand er das juristische Staatsexamen (1900), aber die Schwindsucht, die seit früher Jugend an seinem Leben gezehrt hatte, setzte seinen weiteren Plänen ein Ziel. Er starb, 25 Jahre alt, in seiner Heimat. Sein künstlerisches Schaffen bewegt sich teilweise in der schon oben gekennzeichneten realistisch-positiven Richtung, die durch die Zeitung „Varpas" vertreten wurde. Deutlich wird daneben der Einfluss russischer und polnischer Dichter, vor allem auch in formaler Beziehung (Puschkin).

In seiner Lyrik zeigt Vaičaitis eine starke satirische Begabung. Die innerliche Hohlheit der gebildeten Schichten, die Trunksucht, die Aufgabe des eigenen Volkstums zugunsten des polnischen, werden in bitterer Weise gegeisselt. Daneben steht eine zweite Gruppe von Gedichten, deren Stoff aus der alten Heldenzeit des Volkes genommen ist, und solche vaterländischen Inhalts. Am stärksten erscheint seine Begabung auf dem Gebiete der reinen Lyrik, vor allem in seinen Elegien, in denen das traurige Schicksal seines Lebens Ausdruck findet. Die Echtheit der Empfindung, die Schlichtheit des Ausdrucks und die stille Trauer, mit der der junge sterbende Dichter Abschied von der Welt nimmt, haben seine Lyrik in weiten Kreisen bekannt gemacht, vor allem auch unter den Litauern Amerikas.

Zu sinken beginnt meines Lebens Sonne,
Immer länger gleiten die Schatten herab,
Mein kämpfendes Herz, es sehnt sich nach Ruhe,
Und täglich schreite ich näher dem Grab.

Vielleicht hab ich bald den Stecken des Wandrers
Gelegt auf die Schwelle zur Ewigkeit,
Doch zu den Menschen will ich entsenden
Die Lieder aus meiner Jugendzeit.

So fliegt denn, ihr Lieder, aus Elend gewoben,
Zu jung und alt über die Dörfer hin,
Und tröstet die Herzen, die Kummer zerrieben,
Und trocknet die Tränen und stärket den Sinn.

2. DIE WEIBLICHE PROSADICHTUNG UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Gegen Ende des Jahrhunderts tritt eine Spaltung in der litauischen Literatur ein. Während der mit den Traditionen der Aušra-Epoche verbundene und neu auflebende Idealismus in einer patriotisch-religiösen Richtung weiterlebt und in Dichtern wie vor allem Maironis seinen stärksten Ausdruck findet, entsteht daneben eine grösstenteils realistische Prosadichtung, die ihren Stoff im wesentlichen den sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen des Dorfes sowie den Beziehungen zwischen Volk und Adel entnimmt. Ihre Träger sind in erster Linie weibliche Angehörige verarmten schamaitischen Adels. Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, dass schon einmal Schamaiten in der litauischen Literatur eine Rolle spielte, und dass in dieser vom Kleinadel durchsetzten Provinz auch unter den äusserlich polonisierten Grundbesitzern der litauische Gedanke niemals ganz untergegangen war. Auch konnte sich hier bei der durchschnittlichen Kleinheit der Güter der soziale Gegensatz zwischen Gutsherrn und Bauern, die sich in ihrer Wirtschaft oft kaum unterschieden, nicht zu solcher Schärfe ausprägen wie in anderen Gebieten.

Immerhin führten, wie aus dem folgenden ersichtlich werden wird, besondere, meist schwere Lebensschicksale dazu, dass eine Reihe von Angehörigen des Adels sich im Gegensatz zu diesem der neuen litauischen kulturellen Bewegung anschliesst. In dieser Zeit wird auch der seit der Union von Ljublin unklare „Begriff des Litauers", seine Abgrenzung gegen den des „Polen", ganz klar herausgearbeitet und den weitesten Schichten des Volkes zum Bewusstsein gebracht, so, wenn z. B. die Dichterin Šatrijos Ragana noch vor Aufhebung des Druckverbotes in der Zeitung „Tėvynės Sargas" schreibt: „Wenn wir tugendhaft sein werden, uns bilden und unser Vaterland lieben, was können uns dann diejenigen, die uns kränken, tun? Sie können uns noch hundert Mal mehr Popen herschicken — kein einziger von uns wird griechisch-katholisch werden. Mögen sie doppelt so viel Schulen bauen — kein einziger Litauer wird zum Moskowiter werden. Mögen die Polen uns locken und unsere Sprache und Art in den Staub ziehen — wir werden immer Litauer bleiben und darauf stolz sein!"

Unter den Prosaschriftstellerinnen dieser Epoche, die mit dem Eingehen der „Aušra" beginnt, sind vier Namen zu nennen — Bitė (Gabrielė Petkevičaitė), Žemaitė (Julija Žimantienė), Lazdynų Pelėda (zwei Schwestern Ivanauskaitė) und Šatrijos Ragana (Marija Pečkauskaitė). Bemerkt sei in diesem Zusammenhange, dass mit dem Zeitalter des Druckverbotes sich bei fast sämtlichen litauischen Schriftstellern die Gewohnheit einbürgert, nicht unter ihrem bürgerlichen Namen, sondern unter irgendeinem charakteristischen Pseudonym zu schreiben.

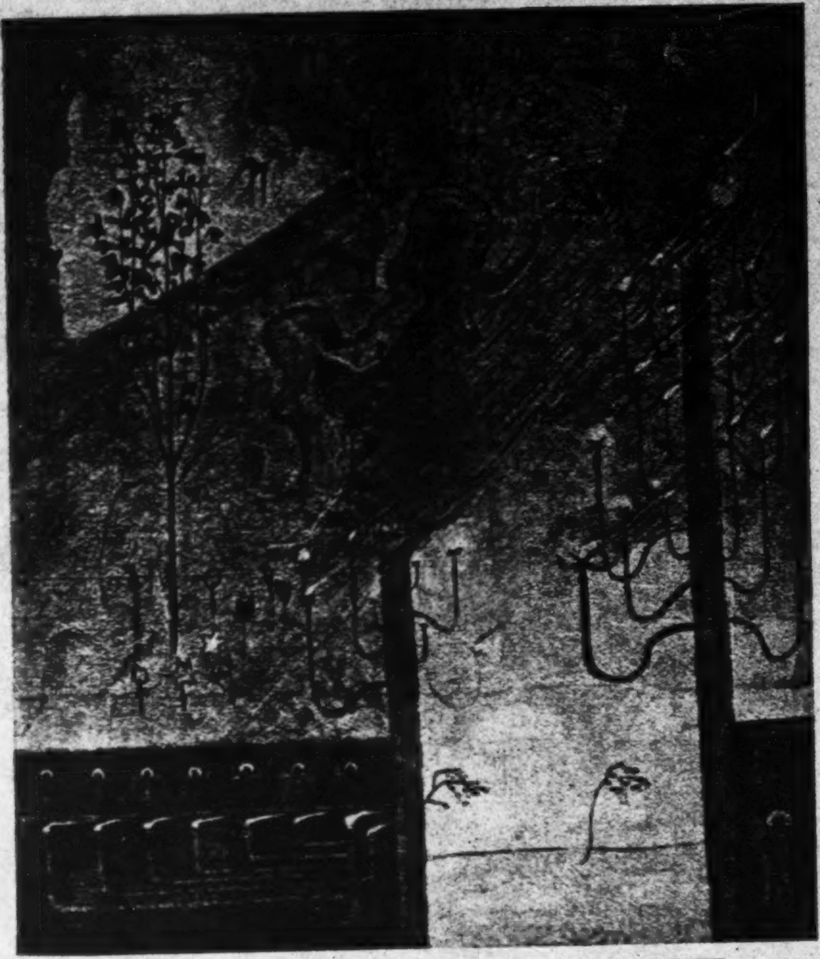
Gabriele Petkevičaitė wurde im Jahre 1861 als Tochter eines Bojaren auf einem nordlitauischen Gute geboren. Nach einer sehr harten Kinderzeit besuchte sie die Dorotheen-Töchterschule und später die Höhere Trinitatis-Töchterschule in Mitau, die sie 17-jährig mit dem Zeugnis der Reife verliess. Die nun folgenden Jahre werden für ihre innere Entwicklung entscheidend; sie hilft ihrem Vater, einem bekannten Arzte, jahrelang bei seiner Praxis und kommt dadurch auch mit den ärmsten Schichten der Landbevölkerung in enge Berührung.

Ihre ersten Erzählungen veröffentlicht sie in der „Varpas" unter ihrem Vornamen, die späteren unter dem Namen „Bitė" (die Biene), war sie doch eine grosse Bienenfreundin und -Kennerin.

Nach dem Tode ihres Vaters siedelt sie nach Vilnius über und wird dort Mitarbeiterin verschiedener litauischer Blätter.

In ihren Prosaschöpfungen ist Petkevičaitė Realistin. Ihre nicht zahlreichen Erzählungen sind von starkem sozialen Erleben getragen. Sie empfindet die Grausamkeit der Menschen gegeneinander zutiefst als Quelle alles irdischen Leidens. Da beschreibt sie den harten Bauern, der durch seinen Starrsinn das Lebensglück seines Sohnes zerbricht, da ist die arme mutterlose Dienstmagd auf dem Gute, die, von dem Inspektor verführt, die ganze Tragik der unehelichen Mutterschaft erfährt.

> Ein schmächtiges kleines Ding war sie mit Händchen wie die eines Säuglings. Woher hätte sie wachsen und stark werden sollen? . . . Von der fettlosen Rübensuppe und dem schwarzen Brot, das man im Insthause ass, und das die Hand der Stiefmutter ihr vorwarf? . . . Vielleicht von den Arbeiten draussen und drinnen, unter denen sie schon als ganz kleines Kind fast zusammenbrach, kaum dass sie sich auf ihre Füsschen gestellt, kaum dass sie zu kriechen aufgehört hatte. Wenn sie jetzt unter der Trage mit den vollen Futtereimern über den Gutshof zum Schweinestall ging, bog sich ihr schmales Körperchen richtig. Das hastige Trippeln der kleinen Füsschen, das Hin- und Herschwanken der Trage von der einen auf die andere Schulter, zeigten deutlich, dass eine solche Anstrengung für den unentwickelten Körper des Mädchens zu schwer war. Aber Tag für Tag lief sie so hin und her, im Winter mit den Eimern, im Sommer oft einen Sack Grünfutter auf dem Rücken.
>
> Den Kopf zur Erde gesenkt, mit vorsichtig unter der Stirn hervorlugenden Augen von unklarer Färbung, mit schmalen windgebräunten Wangen und immer geschlossenen Lippen ohne einen Tropfen Blut, auf dem Kopf ein



ČIURLIONIS / SCHERZO AUS DER SOMMERSONATE

opp. 240

verblichnes Tüchlein, Schultern und Leib mit abgetragenen Lumpen bedeckt — das war das Bild der Schweinemagda, wie sie allgemein auf dem Gute hiess.

Noch stärker in seiner Realistik wirkt die Darstellung des Schicksals des unglücklichen Kindes selbst, das seine Pflegemutter, Magdas Stiefmutter, in schrecklichster Weise verwahrlosen und endlich in einer kalten Herbstnacht draussen lässt und es damit „Gott darreicht", damit dieser es zu sich nimmt.

In solchen Schilderungen, die zweifellos echten Erlebnissen entspringen, liegt die Stärke der Schriftstellerin. Das Gefühl und Verständnis für die sozialen Fragen ihrer Zeit und Umwelt, das tiefe Mitleid für die Ärmsten der Armen, stehen bei Petkevičaitė in einer gewissen Synthese mit einem zweiten Thema ihrer Schriften: Mit der Schilderung der sozialen Gegensätze verbindet sich in ihren Werken die Darstellung der nationalen zwischen dem polonisierten Adel des Landes und den litauischen Bauern. Es ist dies auch der Stoff ihres einzigen Romans „Ad astra" (1933), der, obwohl weit später geschrieben, die „Aušra-Epoche" behandelt. Zeitgeschichtlich ist der Roman nicht ohne Interesse, der grosse Vorwurf hat jedoch sichtlich das künstlerische Vermögen der Autorin überstiegen. Eine weit stärkere Bedeutung gewann Petkevičaitė durch ihre Tätigkeit im politischen und erzieherischen Sinne. Das Gut ihres Vaters wurde nach 1900 zum geistigen Mittelpunkt der litauischen Jugend, und charakteristisch ist ihr Satz: „Wenn wir für unser Volk nicht jenen feurigen Säulen gleich werden, welche einstmals dem jüdischen Volke den Weg in der Wüste zeigten . . . was werden wir verrichten? Und welches wird unser Wert sein?"[35]) Und nichts beleuchtet die grosse Verehrung, welche diese Frau in Litauen genoss, stärker, als die Tatsache, dass sie in den verfassunggebenden Seim gewählt wurde und bei dessen erster Sitzung den Vorsitz führte — eine kluge und edle Frau, warmherzig und ehrlich, erfüllt von den Idealen eines echten Humanismus.

Literarisch unvergleichlich stärker ist die Persönlichkeit von Julija Beniuševičiutė Žimantienė, die unter dem

Namen Žemaitė (die Schamaitin) schrieb. Sie wurde 1845 auf einem Gut in der Nähe der Stadt Plungė geboren. Auch im Elternhause Žemaitės wurde (genau wie in dem Bitės) noch polnisch gesprochen, Žemaitė lernte jedoch das Litauische schon in frühester Jugend von den Dorfkindern des Gutes Bukantiškė, wo ihr Vater als Verwalter diente. Ihr äusseres Leben war ungewöhnlich schwer. Schon in jungen Jahren aller materiellen Stützung beraubt, war sie gezwungen, sich als Näherin und Kinderpflegerin ihr Brot zu verdienen, und heiratete schliesslich einen einfachen Gutsarbeiter Žimantas, dem sie zwei Kinder schenkte. Als reife Frau erst kommt Žimantienė, die in ihrer Jugend nie über nationale Probleme nachgedacht und nie den Gegensatz zwischen Litauern und Polen erfühlt hatte, unter dem Eindruck der aus Preussen herübergelangenden Schriften, die sie heimlich liest, zur Erkenntnis ihres Volkstums. Und nun vollzieht sich ein eigenartiges Phänomen: Mit fast 50 Jahren schreibt diese Frau, die fast ihre gesamte Bildung eigenen Bemühungen und einem unendlichen Lesehunger verdankt, ihre erste Erzählung. Sie wird 1894 gedruckt, und bis an ihr Lebensende legt Žimantienė die Feder nicht mehr aus der Hand. Sie hat ihre eigentliche Berufung erkannt.

Auch ihr äusseres Lebensschicksal gestaltet sich nun günstiger. Ihre Skizzen erregen Aufmerksamkeit; sie kommt mit der jungen litauischen Intelligenz in Berührung und befreundet sich mit Gabriele Petkevičaitė-Bitė, mit der zusammen sie sogar einige Theaterstücke für ein dörfliches Publikum verfasst. Bis zum Ausbruch des Weltkrieges arbeitet sie in den Redaktionen litauischer Blätter in Vilnius. Nach Beendigung des Krieges treffen wir sie in den Ver. Staaten, wo sie unter ihren dortigen Landsleuten Sammlungen für den Wiederaufbau des Landes veranstaltet. Aus Amerika zurückgekehrt stirbt sie 1921 im 76. Jahre ihres Lebens. Ihre Bilder zeigen ein sympathisches kluges Gesicht mit hoher Stirn; sie ist wie ein einfaches Dorfweiblein gekleidet und trägt ein Tuch, das ihr glatt gescheiteltes Haar sehen lässt.

Žemaitės Werke verraten eine echte künstlerische Begabung. Sie schafft stets intuitiv, nie nach vorher festgelegtem Plan. Ihre Schöpfungen sind durchaus spontan. In ihrem Tagebuche erzählt Petkevičaitė folgendes hübsche, auch von Mykolaitis-Putinas in seiner Literaturgeschichte (S. 345) erwähnte Erlebnis: Auf Veranlassung von Paul Višinskis soll Žemaitė mit ihr zusammen eine Komödie schreiben: „Da hockt Žemaitė den einen Tag, den anderen Tag, aber kein einziges Thema fällt ihr ein. Višinskis wird ungeduldig. Žemaitė rechtfertigt sich: „Sieh, lieber Paul, wenn etwas passiert, was mir ans Herz greift, mich erschüttert oder erzürnt, dann brauche ich überhaupt nicht nachzudenken, aber so . . . Das Altchen breitet die Hände auseinander und schüttelt den Kopf. Es fällt ihr nichts ein.“

Die Art ihres künstlerischen Schaffens bestimmt deutlich auch das Gebiet der Literatur, dem alle ihre Schöpfungen angehören. Es sind ohne Ausnahme kurze Skizzen und Erzählungen aus dem Bauernleben, mit einer überraschenden Anschaulichkeit und Plastik geschrieben. Sämtliche Personen — und es sind nicht wenige — sind durch die Lupe eines scharfen kritischen Verstandes gesehen. Sie charakterisieren sich durch ihr Reden und Handeln selbst, und nichts vermeidet Žemaitė mehr, als über das Innenleben ihrer Personen zu sprechen. Damit wird vielfach nur die Aussenseite des Lebens erfasst, diese allerdings mit einem naiven Realismus, der durchaus überzeugend wirkt, und dessen kräftige Töne auch des Humors nicht entbehren. Obwohl Žemaitė die Schattenseiten des Dorfes stärker betont als seine Lichtseiten, bleibt ihre innere Haltung eine durchaus positive und optimistische. Es scheint fast, als ob die Dichterin ihre eigene ungewöhnliche Lebenskraft und Energie auch auf ihre Personen überträgt.

Natürlich stehen nicht sämtliche dieser kurzen Erzählungen auf gleicher Höhe. Wenn Žemaitė das ihr ferner liegende Gebiet des städtischen Lebens zum Stoff nimmt, wird ihre Darstellung sichtlich schwächer, die Personenzeichnung undeutlicher. Ihre Dorferzählungen dagegen haben neben dem literarischen auch einen erheblichen volkskundlichen Wert, lernen wir aus ihnen doch das wirkliche Leben des litauischen Dorfes um die Jahrhundertwende kennen mit seinen Sitten und Gebräuchen, seinen Vorurteilen, seinen Härten, seinem Aberglauben, aber auch mit seinen Vorzügen. Nehmen wir etwa die Szene, wo ein Gutsherr im Gewitter in ein Bauernhaus flüchtet und dort mit allem Aberglauben bekannt wird, der bei solchen Gelegenheiten auflebt. Der Bauer erzählt dem Gast, wie bei einem solchen Unwetter einmal ein verzaubertes Hündchen herzugelaufen sei. Tatsächlich sei es gar kein Hund gewesen, und wenn man ihm mit dem Stock eins übergezogen hätte, dann wäre er sicher in Geld auseinandergefallen.

> „Erklärt euch das, wie ihr wollt, Geld oder kein Geld" — aufgeregt trippelte die Bäuerin über die Diele und redete vor sich hin — „aber bei Gewitter da rennen die Teufel herum, und gut. Kriechen wo ins Haus oder sonstwo unters Dach; da schlägt dann der Blitz an der Stelle ein . . . weshalb brennt es denn sonst?"
>
> „Als ich euch wegen des Regens ins Haus fiel, habt ihr mich auch wohl für einen Teufel gehalten", lachte der Gast.
>
> „Nein, die Teufel verwandeln sich nicht in Menschen, nur selten mal; beim Gewitter erscheint meistens ein Kater, ein Hund, ein Ziegenbock oder sonst ein schnelles Tier. Von wem war hier diese Arbeit, wer hat unser Fenster ausgehauen?" Die Bäuerin zeigte auf das zerschlagene Fenster. „Wenn ihm nicht der Weg versperrt gewesen wäre, so wäre er uns tatsächlich in die Stube gefallen. Aber hier brennt die Kerze, hier haben wir mit geweihten Kräutern geräuchert, mit einem geweihten Glöckchen geläutet . . . da war kein Ort für den Judas".

Zuweilen streift die Darstellung schon das Gebiet der Groteske, so bei der drastischen Darstellung des Bauernburschen Jonukas Vingis.

> Zur Tür schlenderte der besagte Jonukas herein, der einzige Sohn der Vingiai, nach des Vaters Wort „ein Mann aus Leib und Stamm". Massig, hochgewachsen,

> mit sehr breiten Schultern, infolge seiner Grösse etwas krumm gehend, die Hände voller Teer, einen Mund wie ein Halbzentnermass, die Nase wie eine Dreiergurke, die Augen verquollen, der Kopf sehr gross, vornüberhängend, mit verwühlten aschblonden Haaren, mit einem starken Nacken in den Körper eingerammt; die Stirn fliehend und die Mütze schief aufgestülpt. Die Joppe aus grobem Tuch von unbestimmter Farbe, zerknüllt und verknautscht, mit Spänen und Stroh behängt. Hemd und Unterhosen freuten sich, wenn man sie weiss nannte — sie waren dick, schwarz vertragen und vermutlich im vergangenen Jahre einmal gewaschen worden, sodass kein Hund hätte durchbeissen können; er war barfuss, die schmutzigen Füsse staken in Holzschuhen.
>
> So ging er durch die Stube, reckte sich, sperrte gähnend den Mund auf, sah noch in ein kleines Spiegelchen, setzte sich dann auf die Bank am Ende der Stube und begann in seiner Pfeife herumzukratzen und in seinen Taschen nach Tabak zu suchen.

Die gleiche Realistik zeigt sich in den Gesprächen der Bauern, die sie schildert. Da sie im Dialekt geschrieben sind, würden sie auch für eine künstlerische Wiedergabe einen Dialekt erfordern; andrerseits sind sie so typisch litauisch, dass es völlig unmöglich erscheint, die hier gebrauchten Bilder und Ausdrücke auch nur annähernd adäquat in einer anderen Sprache wiederzugeben. — Ihre künstlerische Selbständigkeit bewahrte sich Žemaitė ihr ganzes Leben und fiel niemals wie manches andere Talent dieser Zeit den Verlockungen des Journalismus zum Opfer.

Künstlerisch schwächer, aber immerhin von Einfluss auf die Entwicklung der litauischen Prosaliteratur ist Lazdynų Pelėda. Hinter diesem Pseudonym verbergen sich zwei Schwestern Ivanauskaitė, von denen die ältere, Sofia (geb. 1867, gest. 1926), zunächst besprochen werden soll. Aus einer künstlerisch gebildeten Bojarenfamilie stammend — ihr Vater war schriftstellerisch tätig und besuchte vier Jahre die Münchner Kunstakademie — seelisch empfindsam, altruistisch und schwärmerisch, aufgewachsen ohne rechte Bildung auf einem einsamen Gut in der unwirklichen Atmosphäre von Gedichten und sentimentalen Romanen, lernt sie durch ihre Ehe mit einem heruntergekommenen polnischen Adligen (Pšibilewski) die ganze Bitterkeit des Lebens kennen. Nach wenigen Jahren von ihrem Manne getrennt, der das Gütchen durchbringt, nach Amerika auswandert und dort verkommt, kämpft sie sich mittellos mit zwei Kindern durchs Leben. „Was kann ich viel schreiben", sagt sie als fast Fünfzigjährige in ihrer Lebensschilderung, die den ersten Band ihrer Werke einleitet (Vilnius 1914), „mein ganzes Leben war die kummervolle Irrfahrt eines Blinden: ohne Ziel, ohne Zweck, leer und tragisch von Anfang bis Ende . . . Wenn das Leben ein Buch wäre, so würde ich alle Seiten aus ihm herausreissen, sie verbrennen und die Asche in die Winde streuen, dass keine Erinnerung und keine Spur mehr bliebe . . . Es ist schwer für mich, auf diese törichte Vergangenheit zurückzublicken, denn es sind da Reliquien, die ich mit ins Grab nehmen möchte; es sind da Sünden, deren ich mich schäme — es sind da tragikomische Dinge, deren Erwähnung die Selbstachtung verbietet".

Liudas Gira, dem wir eine erschütternde Darstellung des Lebensweges der beiden Schwestern verdanken, schreibt über Sofia:

> „Die Tage ihres Lebens waren, ohne im geringsten zu übertreiben, Not und Elend allein, und ihr Schaffen war ein winziges Golgatha mit der täglichen Kreuzigung einer gequälten Seele . . . In dauernden Sorgen, immer von neuem gezwungen, für sich und ihre Familie einen Bissen trockenen Brotes für den nächsten Tag zu erarbeiten, unausgeschlafen, ungegessen, vor ewiger Anstrengung und dauernder Kränklichkeit sich manchmal kaum auf den Füssen haltend, hat sie vom frühen Morgen bis in die späte Nacht hinein, im Winter in ungeheizter Kammer, in der Nacht meist bei einem glimmenden Kerzenstümpfchen sitzend, gestrickt, genäht, gestickt und Papierblumen geschnitten. Und nur wo die Zeit es erlaubte, hat sie geschrieben, abgeschrieben und wieder geschrieben"[16]).

Im Jahre 1896 wird Sofia mit einem Kreise junger litauischer Studenten bekannt, die sich um die Zeitungen „Varpas“ und „Ūkininkas“ scharen. Ungefähr um 1900 beginnt ihre literarische Tätigkeit für die litauische Presse, in der sie sich bald einen Namen macht. Ihre zahlreichen Erzählungen — ein geschlossenes Werk hat sie nicht hinterlassen — sind an Themen sehr reich und umfassen die gesamten Probleme ihrer Zeit. Das Leben auf den heruntergewirtschafteten Gütern des Kleinadels wird mit grosser Bitterkeit geschildert, aus der Darstellung namentlich der Frauen und Mädchen auf diesen Gütern spricht viel selbst Erlebtes. Im Zentrum ihrer Erzählungen steht das litauische Dorf, auch dieses mit grauen Farben gemalt — die Beziehungen zwischen Gutsherren und Bauern, die wirtschaftliche Not des Landproletariats, die Unbildung auf dem Lande, kurz der gesamte Komplex der sozialen und wirtschaftlichen Probleme des Dorfes. Daneben werden in ihrer grösseren Erzählung „Klaida“ (der Fehler) die russische Unterdrückung und die Revolution des Jahres 1905 lebendig.

Noch früher als Sofia begann ihre jüngere Schwester Maria (geb. 1873) zu schreiben. Schon als junges Mädchen veröffentlichte sie Gedichte und kurze Erzählungen. Ein Leben voller Enge und Not, zunächst in Petersburg, später in Vilnius, unterbricht ihre schriftstellerische Arbeit für lange Jahre. Erst nach Aufhebung des Druckverbotes geben ihr die äusseren Lebensumstände wieder die innere Möglichkeit zu eigenem Schaffen, und nun schreiben beide Schwestern unter dem gleichen Pseudonym. Maria liegt nichts an eigenem schriftstellerischen Ruhm, ihr einziger Wunsch, wie auch der ihrer Schwester in jener Zeit, ist der, dem alten Vater, welcher auf seinem Gütchen Not leidet, mit den verdienten Honoraren zu helfen. So ähnlich sind die Schöpfungen der beiden Schwestern, die die gleiche Veranlagung geerbt, durch die gleiche Jugend gegangen, durch die gleichen schweren Schicksale geformt sind, dass niemand auf den Gedanken kommt, es könnten sich hinter dem Decknamen zwei Schriftstellerinnen verbergen. Allerdings steht, wie Mykolaitis in seiner Literaturgeschichte bemerkt, Sofia dem litauischen Dorfe näher, Maria dagegen dem Leben der Stadt und damit einer mehr psychologischen Behandlung literarischer Probleme.

Das literarische Urteil über Lazdynų Pelėda ist nicht einheitlich, jedoch schreibt V. Bičiūnas in seinem Nachrufe für Sofia 1926: „Man muss zugestehen, dass in jener Epoche Lazdynų Pelėda eine der lebendigsten und talentvollsten Vertreterinnen unseres Schrifttums war“ 27). Künstlerisch am stärksten sind die kurzen unkomplizierten Erzählungen wie „Das Mütterlein lockt“, eine Kindergeschichte, die auch ins Deutsche übersetzt wurde 28). Stilistisch tritt eine eigentümliche Mischung von Realismus und Lyrik hervor, häufig unausgeglichen wie die Schilderung selbst. Fraglos sind vor allem die umfangreicheren Erzählungen nicht einheitlich aufgebaut, und die Charakteristik der Personen ist weit schwächer als die Darstellung der Handlung. Zweifellos ist auch die ganze in den grauen Pessimismus eines unglücklichen Lebens gehüllte Auffassung der Wirklichkeit ohne Licht, ohne Natur, eng und teilweise trostlos. Aber es ist wohl auch kein Zweifel, dass die künstlerische Entwicklung beider Schwestern bei anderen Lebensschicksalen auf einer anderen Linie verlaufen wäre.

Aus den Niederungen proletarischer Verbitterung führt uns die letzte der hier zu nennenden Prosaschriftstellerinnen, Maria Pečkauskaitė, die unter dem Schriftstellernamen Šatrijos Ragana bekannt wurde, in die Höhen wirklicher aus optimistischer Weltanschauung gespeister Ideale zurück.

Maria Pečkauskaitė wurde im Jahre 1878 im Kreise Telšiai (in Schamaiten) geboren und verlebte ihre Jugend zunächst auf dem elterlichen Gut. Sie wurde — einen kurzen Gymnasialbesuch in Petersburg abgerechnet — infolge ihrer zarten Gesundheit von Hauslehrern fortgebildet und beherrschte schon in ihrer Jugend die russische, französische und deutsche Sprache fliessend; das Litauische (Schamaitische) aber wurde die Sprache, in der sie dachte und schrieb. Obwohl die Umgangssprache in ihrem Elternhause die polnische war, fand hier die junglitauische Bewegung vom Jahre 1891 ab einen immer stärkeren Widerhall und ergriff das junge Mädchen mit aller

Macht. 18-jährig schreibt sie ihre ersten Skizzen für die Zeitung „Varpas“, und mit 22 Jahren veröffentlicht sie ihre erste grössere Erzählung „Viktutė“ in Tagebuchform. Es ist ein grossenteils autobiographisches Werk. Die junge Schriftstellerin wird hier zum Apostel der neuen Ideen unter ihren Standesgenossen. Neben politischen und demokratischen Gedankengängen spielt auch das religiöse Element — sie bleibt ihr ganzes Leben hindurch eine überzeugte Katholikin — schon eine Rolle.

Obwohl auch an Pečkauskaitė die Sorgen des Alltags nicht vorübergehen, und obwohl sie gezwungen ist, nach Verkauf des väterlichen Gutes als Hauslehrerin in adligen Familien ihr Brot zu verdienen, bleibt ihr äusseres Schicksal doch im ganzen ein günstiges. Ihre aussergewöhnliche Begabung wird sehr bald erkannt, im Jahre 1905 erhält sie, die Frau, das Auslandsstipendium eines litauischen Bildungsvereins. Sie folgt ihrer ausgesprochen pädagogischen und literarischen Begabung und wird in Zürich Schülerin des Pädagogen Fr. Förster, dessen Grundsätze sie späterhin in eigenen grösseren Werken und Übersetzungen in Litauen verbreitet („Jugenderziehung“, „Sexuelle Ethik und Sexualpädagogik“, „Christus und das menschliche Leben“ u. s. w.). Nach Litauen zurückgekehrt besteht sie das Privatlehrerinnenexamen für höhere Schulen und erhält im Jahre 1909 die Leitung des von dem Bildungsverein „Žiburys“ unterhaltenen Mädchenprogymnasiums in Mariampolė. Der Krieg unterbricht diese Tätigkeit. Sie kehrt in ihre Heimat Schamaiten zurück und entfaltet nach dem Kriege eine grosse schriftstellerische Tätigkeit auf pädagogischem Gebiete. 1928 wird sie für ihre Verdienste um das Erziehungswesen des Landes durch die Verleihung des philosophischen Ehrendoktors der Litauischen Universität ausgezeichnet. Sie stirbt am 24. Juli 1930. Eine fast vollständige Sammlung ihrer schöngeistigen Schriften liegt in sechs Bänden vor.

Was Maria Pečkauskaitė von den übrigen Prosaschriftstellerinnen ihrer Zeit unterscheidet, ist zunächst ihre hohe abgeschlossene Bildung, die ihr in Verbindung mit ihren grossen geistigen Gaben eine ungleich weitere Schau über die Wirklichkeiten des Lebens ermöglicht. Ihre Schriften sind grösstenteils für Gebildete geschrieben, keine Dorfgeschichten im herkömmlichen Sinne. Sie sind dynamisch insofern, als sie den künstlerischen Bezirk, in dem die litauische Literatur bisher zu Hause war, vor allem nach der gedanklichen Seite erweitern.

Ein weiterer deutlicher Unterschied liegt darin, dass die Schriftstellerin trotz aller Sympathien für das Dorf doch niemals wie die bisher genannten die Ideologie des Bauern vertritt, sondern stets überzeugte Aristokratin bleibt. So erfahren auch die Gegensätze zwischen Bauerntum und Adel in ihren Erzählungen keine Behandlung. Innerlich durchdrungen von der junglitauischen Idee ist sie bestrebt, auch in ihren polonisierten Standesgenossen eine geistige Umstellung hervorzurufen. Ihre Erzählungen atmen den Geist und die Stimmung des adligen Gutes, und so herb und satirisch die Darstellung bisweilen auch werden kann, so artet sie doch nie zum Pamphlet aus. Inhaltlich sind vor allem diejenigen Erzählungen von Interesse, in denen geschildert wird, wie die junglitauische Bauernbewegung der „Litwomanen" sich in den Köpfen des Kleinadels widerspiegelt („Für das Vaterland", „Auf dem alten Gut"). Aus reinem Idealismus heraus kämpft Pečkauskaitė für die Bildung und Erziehung des Volkes, für Nächstenliebe und Selbstaufopferung und alle anderen menschlichen Ideale. Von einer im Grunde trotz aller Elegie optimistischen Weltanschauung getragen, sieht sie überall die Möglichkeit zu bessern, zu helfen, zu erziehen. Wenn nun aber auch eine ganze Reihe ihrer Prosaschriften einem ausgesprochen didaktischen Zweck dient, so tritt dieser doch niemals aufdringlich in Erscheinung. So sind in ihrer schönsten Geschichte „Auf dem alten Gut" alle Ereignisse mit den Augen eines achtjährigen Kindes gesehen, und in einer anderen Erzählung „Irkas Tragödie" erleben wir die Erschütterung einer kleinen Menschenseele durch die Entfremdung von Vater und Mutter mit einer solchen Eindringlichkeit, wie sie nur echte künstlerische Begabung zu geben vermag[30]).

Der Subtilität ihrer Schilderung entspricht ein starkes Stilgefühl. Die Sprache schmiegt sich der Darstellung in jeder

Schwingung an. Sie ist sparsam, plastisch und ausdrucksreich, auch in Bildern ungekünstelt. Wenn Pečkauskaitė in ihrer Erzählung „Irka“ etwa von einem „stiefmütterchenweissen Bettlein“ spricht oder von der Stimme des Kindes sagt: „sie begann zu klingen wie ein silbernes Glöcklein“, so darf man nicht vergessen, welche Kühnheit der Ausdrucksweise und welchen Fortschritt zugleich solche dichterischen Vergleiche bei der damaligen Entwicklung der litauischen Schriftsprache bedeuteten.

Es ist schwer, die Erzählungen dieser Schriftstellerin einer bestimmten literarischen Richtung zuzuteilen. Zweifellos sind sie mit sentimentalen und romantischen Elementen durchsetzt, und einige poetische Träumereien können als rein romantisch bezeichnet werden („Warum bist du nicht hier“, „Das blaue Mägdlein“). Andererseits ist die Sparsamkeit der Naturschilderungen hervorzuheben, die nur gelegentlich einmal eine zarte lyrische Stimmung einleiten oder untermalen. Gerade diese Note tritt in den Erinnerungen an ihre Kindheit besonders hervor [illegible]).

> **Auf dem alten Gut.**
>
> Jenseits der Wälder, jenseits der Ströme, zwischen Flusstälern und Hügeln steht das alte hölzerne Gutshaus. Nicht hoch, aber langgestreckt und breit, mit einem grossen Vorbau auf weissen Säulen, voll von heimlichen Eckchen, warm und behaglich, treuer Hüter all' unsrer Freuden und Kümmernisse. Hinter ihm liegt ein grosser, verschlafener künstlicher Teich mit geheimnisvollen Tiefen, am Abend von Mond und Sternen vergoldet, und — von Liedern in Schlummer gewiegt, voll von Düften und heimlichen Träumen — der Garten.
>
> Zärtlich schmiegt der Garten den Teich und das Gutshaus an seine breite Brust — seine vertrauten Freunde — und erzählt ihnen flüsternd Märchen ohne Ende, heimliche lange Geschichten und ewiges Leid. Und beide lauschen, — still und versonnen.
>
> Eine kleine Halbinsel liegt im Garten, hineingestreckt in den Teich, mit blühenden Spiräensträuchern bedeckt,

ganz mit Blumen übersät. An ihrem Ufer wächst eine Weide, deren Stamm einmal gefällt wurde, und die nun drei neue Stämmchen hervorgetrieben und eine Art Sessel gebildet hat, in dem man sehr bequem zurückgelehnt sitzen kann. Einmal habe ich mit meiner lieben Mutter dieses Eckchen entdeckt. Da hat sie auf das eine Stämmchen meinen Buchstaben geschrieben und gesagt: „Das ist jetzt dein Sessel, Irussja. Und wenn du hier sitzen wirst, dann sollst du an mich denken, und nur gute und schöne Gedanken mögen dir in den Kopf kommen".

Diesen Frühling sitze ich oft in dem Weidensessel, denn ich arbeite an einem Geschenk für Mutters Namenstag. Im Winter habe ich sticken gelernt, und nun möchte ich gern ihr den ersten Erfolg meiner Arbeit schenken. Von meinem eigenen Gelde habe ich das Material gekauft, und jetzt sticke ich, zurückgelehnt in den Sessel, damit Mutter mich nicht sieht, eine kleine Decke für ihr Nachttischchen. Ich bin gerade auf dieses Geschenk gekommen, nachdem ich ganz tief nachgedacht habe. Am Abend — habe ich gedacht — wenn Mutter, nachdem sie gelesen hat, die Kerze auslöschen will, wird ihr Blick auf mein Deckchen fallen, und sie wird in Gedanken an mich einschlummern. Und am Morgen geht ihr erster Blick nach der Uhr auf dem Tischchen. Und da wird sie wieder an mich denken müssen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Warum sagst du, liebe Mutter, dass wir, wenn wir ins Nest zurückkommen, dich und den Vater vielleicht nicht mehr finden werden?" „Die alten Vögel fliegen dorthin, von wo niemand mehr zurückkehrt. Ins Paradies der Väter. So ist es, Kinder. Ach, es kann aber auch anders sein . . ."

Plötzlich klopfte jemand stark ans Fenster des Nebenzimmers.

Meine Mutter zuckte zusammen, wir alle sprangen erschrocken auf und liefen, um zu sehen, wer dort sei. Aber hinter dem Fenster dunkelte die Nacht, und niemand war zu sehen und zu hören.

„Wer war da? Wer war da?" fragte Mutter unruhig. In ihren Augen sah ich ein schmerzliches Erschrecken. „Was war das für ein Zeichen? Hat das Schicksal geklopft wie in Beethovens Schicksalssymphonie?" Und wieder setzte sich Mutter ans Klavier und begann die schöne Symphonie zu spielen. Aber sie wusste aus dem Gedächtnis nicht viel, und so unterbrach sie sie und begann eine unendlich traurige Melodie, zu der sie im Rezitativ sang;

……

So traurig sang meine liebe Mutter, und in mir stieg ein bekanntes Gefühl auf, dass alle sterben würden und ich dann ganz allein wäre. Das war so furchtbar, und ich sagte zu meiner Mutter:

„Mutter, gehen wir von hier fort ins Licht".

Meine Mutter schloss das Klavier, und wir gingen ins Esszimmer, wo über dem Tisch fröhlich die Lampe brannte, auf einem Tischchen freundlich der Samovar summte und Nika mit Jonelis über einen Tisch gebeugt sich Bilder ansahen.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Und alles ist vergangen und vorübergeflogen . . . Gegangen bist auch du, meine Mutter, fortgeflogen aus dem Nest ins Paradies. Aber zuerst sind doch die Vöglein ausgeflogen.

Und das Nest hat der Sturmwind zerrissen.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

3. MAIRONIS UND DER IDEALISMUS IN DER LYRIK SEINER ZEIT

Die Schöpfungen Maria Pečkauskaitės leiten uns zurück in jene romantisch gefärbte, religiös-politische Gedankenwelt, deren Erwecker die Zeitschrift „Aušra" (1883—1886) wurde, und deren Ideen später durch die „Apžvalga" (1890—1896) und die von Pfarrer Tumas begründete Zeitschrift „Tėvynės

Sargas“ (1896—1904) immer weitere religiös eingestellte Kreise erfasste. Namentlich dem letzten Blatte kam Bedeutung zu. Wir finden in seinen Spalten neben klugen mit grosser Eindringlichkeit geschriebenen Aufsätzen Maria Pečkauskaitės auch andere später bekannt gewordene Namen, scharte sich doch um dieses Blatt die gesamte Geistlichkeit des Landes, die von der neuen Bewegung ergriffen war. Um den Geist jener Zeit, aus dem für die Weiterentwicklung der litauischen Dichtung ein neuer Anstoss kam, zu verstehen, seien wenigstens die grundlegenden Gedankengänge aufgezeigt. Erstrebt wird eine Synthese zwischen katholischer und nationaler Weltanschauung, wie dies aus einem programmatischen Satze der Zeitschrift (Nr. 4 vom Jahre 1896) deutlich hervorgeht: „Aus dem heissen Wunsche heraus, unseren Glauben zu schützen und unser Volk zu erhalten, werden wir bestrebt sein, es aufzuklären; niemals opfern wir jedoch den Katholizismus für des Vaterlandes Wohl, sondern wir wollen erfüllt sein von vaterländischem Gefühl aus der Liebe Gottes.“ Vor jeder Gewaltanwendung gegen die Machthaber wird gewarnt („wer mit dem Schwerte Krieg führt, fällt auch vom Schwert“, Maironis), die Erweckung des Widerstandes gegen Orthodoxie und Russifizierung soll mit geistigen Mitteln erfolgen. Diese Mittel aber sind die gleichen wie in der Aušros-Epoche — Erweckung der Liebe zur angestammten Heimat, eine romantische Verherrlichung der Vergangenheit, der umgekehrt eine pessimistische Auffassung der Gegenwart entspricht, und die Hoffnung auf die Gnade Gottes, der das Volk doch einmal vom russischen Joche befreien wird. Das ist die Thematik der Zeit.

Nun sind zweifellos Gedankengänge wie die hier aufgezeigten, namentlich wenn sie aus einer starken gefühlsmässigen Quelle gespeist werden, ein dankbarer Stoff vor allem für die Lyrik, und so ist es denn kein Wunder, dass in dieser Zeit und dieser Ideenwelt ein Dichter ersteht, der in Litauen als der bedeutendste Vertreter der Lyrik bis zum Weltkriege gilt, und der vom literarhistorischen Standpunkte aus jedenfalls als der Schöpfer der modernen litauischen Kunstlyrik angesehen werden muss — der Prälat Jonas Maculevičius Mačiulis, oder, wie er sich selbst mit seinem Schriftstellernamen nennt — Maironis.

Geboren 1862 als Sohn eines Freibauern im Kreise Raseiniai, aufgewachsen im Verkehr mit Bauern sowohl wie mit dem Kleinadel der Umgegend, trat er in das Gymnasium zu Kaunas ein, das er 1883 beendete. Das Kauener Priesterseminar, das er von 1884 an besuchte, war von polnischer Atmosphäre durchtränkt. Unter dem Einfluss der Romantiker und geschichtlicher Werke über die Vorzeit Litauens erwacht in ihm hier das Gefühl inniger Verbundenheit mit seiner Heimat, wovon seine ersten litauisch geschriebenen Dichtungen Zeugnis ablegen. Nach Beendigung des Seminars und der Geistlichen Akademie zu Petersburg wird Maironis Professor am Kauener Priesterseminar. Von 1894 bis 1909 finden wir ihn als Professor der Moraltheologie an der Petersburger Geistlichen Akademie. Diese 15 Jahre sind für seine künstlerische Entwicklung entscheidend. Er gibt unter anderem hier schon 1895 eine Gedichtsammlung „Stimmen des Frühlings" heraus, die ihn in weiten Kreisen bekannt macht und in immer neuen Auflagen erscheint. Seinem scharfen und kritischen Geist liegt auch die Satire. Später übernimmt er die Leitung des Kauener Priesterseminars. Nach Begründung der Litauischen Universität beruft ihn die Theologische Fakultät als Professor der Moraltheologie und der litauischen Literatur. Er stirbt unter Anteilnahme des ganzen Volkes am 28. Juni 1932. Von seinen wissenschaftlichen Schriften sind seine 1903 erschienenen „Praelectiones de justitia et jure" sowie einige Arbeiten aus dem Gebiete der Moraltheologie zu nennen.

Der grosse Einfluss, der von den Dichtungen Maironis' ausging, beruhte zunächst darauf, dass seine Zeit die Zeit des nationalen Erwachens seiner Nation war. Damit war der Boden für die Aufnahme seiner Lyrik vorbereitet. Maironis kann geradezu als der künstlerische Erwecker des nationalen Bewusstseins in Litauen angesehen werden. Er wird zum Sänger seines Landes, zum Verkünder der völkischen Einigkeit, der Liebe zum Vaterlande. In dieser Liebe bewahrt er aber doch immer seine geistliche Ideologie. Wenn schon der Jüngling sang (1885):

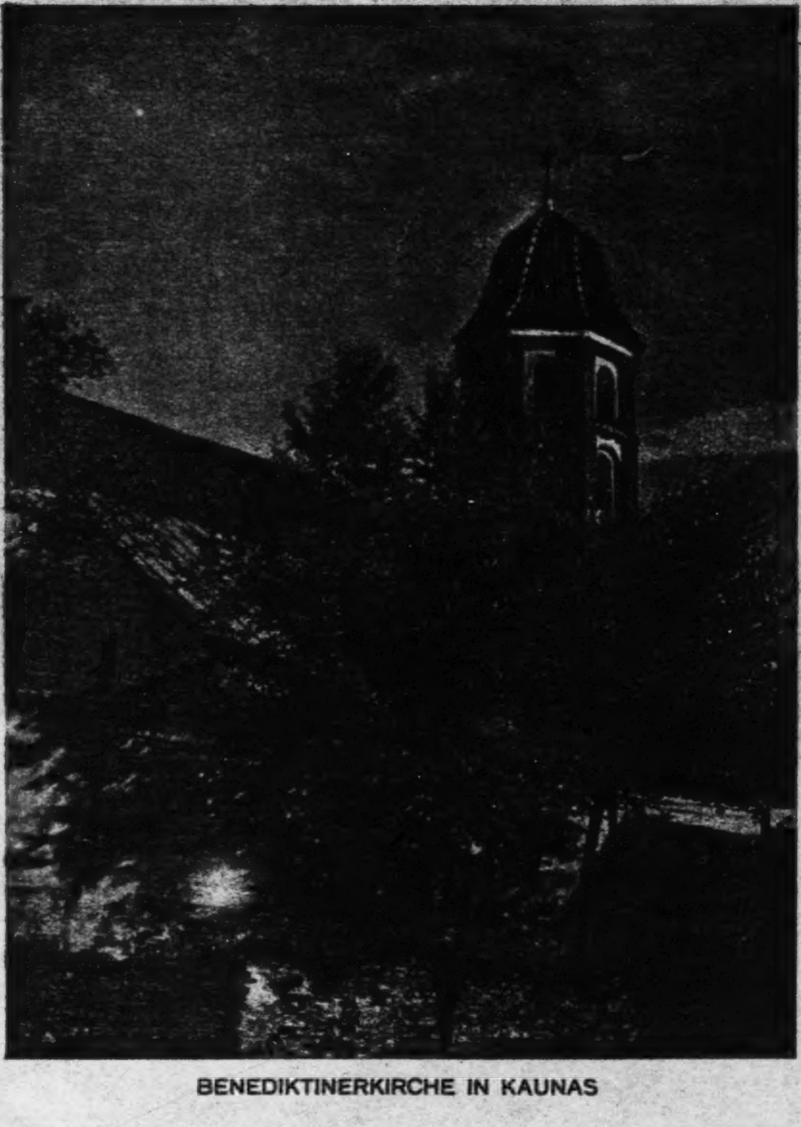
Kommen wird die Zeit, wo der Allmächtige
Für uns erheben wird das zornige Schwert
Und die fernsten Länder wieder vernehmen
Den heute vergessenen litauischen Namen,

so bleibt er diesem hohen Stil, diesem ihm eigentümlichen Pathos, sein ganzes Leben hindurch treu. Seine Bedeutung als Dichter liegt darin, dass er diese Ideen nicht in blassen Allegorien erschöpft, sondern in bildhafter Form und mit starker innerlicher Leidenschaft zum Ausdruck bringt. So haben seine Dichtungen auch sehr bald Eingang ins Volk gefunden. Nach der russischen Revolution 1905, als die Unterdrückung des geistigen Lebens der Randvölker etwas nachliess, wurden die volkstümlichsten Lieder des Dichters bei allen Zusammenkünften und Veranstaltungen in Litauen gesungen, später auch teilweise in die Lesebücher der Schulen übernommen. Überhaupt lässt sich bei den meisten seiner Gedichte ohne weiteres erkennen, dass sie für den Gesang oder die feierliche Deklamation bestimmt sind:

Dort, wo die Scheschupe, der Nemunas rauschen,
Liegt unser litauisches Vaterland,
Wo die Pflüger der Heimatsprache lauschen,
Dort, wo das Birutelied klingt über Land.
Mögen unsre Ströme in die tiefsten Meere rinnen!
Mögen unsre Lieder durch die fernsten Lande klingen!

Wo die Winden sich röten und grünen die Rauten,
Die Schwestern sich flechten die Haare zur Zier,
Wo im Garten der Kuckuck mit klagenden Lauten —
Unsre Heimstatt — der Wandrer, er findet sie hier.
Wo der graue Kuckuck, wo die Winde, wo die Raute,
Vaterland ist hier und Heimat, Mutterlieb' die traute.

Ob leuchtet die Sonne, ob dunkelt die Erde,
Du bleibst unsrer Ahnen teuerstes Land,
Hier tränkten wir mit unsrem Schweisse die Erde,



BENEDIKTINERKIRCHE IN KAUNAS

opp. 256

Hier ists, wo das Herz Erinnrungen fand.
Immer bleibst du unsre Liebe, ob im Glücke, ob in Schmerzen,
Ruhmvoll in Erinnerungen, teuer unsrem Herzen!

Idealisierung der Heimat, ihrer Vorzeit, die Liebe zur Sprache — diese Motive kehren in allen jenen Liedern wieder, welche die junge Generation in ihrem kulturellen Kampfe gegen die russische Unterdrückung begeisterten. Sie sind fast ausnahmslos von einer romantischen Stimmung getragen, in der zuweilen die Vergangenheit reliefartig vor den Augen des Hörers auftaucht:

Schau Vilnius dort, mit Prunkpalästen,
Wie breit es zwischen Bergen ruht!
Die Nacht hüllt's mit den dunkelsten, besten
Gewändern wie Rauch ein! . . . es schlummert gut!
Wo blieb der Ruhm, mit dem du einst erschollen?
Die Macht der Ahnenschar, der ehrenvollen?

und weiter:

Noch kann der Morgen sich nicht rot mit Sonne malen,
Noch schläft ringsum die Nacht, die war,
Nur zag, vereinzelt glänzen her die Strahlen
Des Monds, der auftaucht aus der Wolken Schar.
So möchte ich das Schloss, das teure sehen,
Wo schweigend, schlafend, die Jahrhunderte stehen,
Da Vilnius uns noch wie das Auge war,
Als es leuchtete klar
Litauen, unserem Vaterland.

Warum so traurig? Warum gleiten
Dir auf die Brust die Tränen bitterlich?
Bedauerst du erhabner Zeiten Scheiden?
Verspürst du schönre Zukunft? Sprich!
Schau nur, im Osten steigt bereits die Morgenröte!

Sie ist für den Dichter das Sinnbild, dass auch für sein Volk neue bessere Zeiten anbrechen werden.

Neben solchen Dichtungen nationalen Charakters und solchen, in denen er zu Zeitfragen Stellung nimmt, treten die rein persönlichen Stimmungsgedichte stark zurück. Ein Grund hierfür ist sicherlich die hohe geistliche Würde, die der Dichter in der Öffentlichkeit einnahm, das Priesterideal, dem er auch innerlich treu blieb, und das ihn auch sein eigenes Innenleben nur im Spiegel dieser ethischen und religiösen Grundeinstellung erfassen liess. Gelegentliche Konflikte, die sich hieraus ergeben, führen zur Resignation, wie sie in dem Gebet an seinen Schutzengel Ausdruck findet:

> Viel nicht erhoff' ich vom Leben, du ja erkennst mich so leicht,
> Offen vor dir liegt, was mich quält;
> So viel hab' ich gelitten, dass der Höchste vielleicht
> Mir vergibt, wenn ich einmal gefehlt.

Aber solche rein persönlichen Töne sind selten, und so bleibt Maironis im Grunde doch mehr der objektive Dichter, der das Objekt seiner Betrachtung nicht in sich sucht, sondern ausserhalb — in der Welt. Jedoch schwingen in den rein lyrischen Dichtungen, die in dieser Weise objektiviert sind, viele volksliedhafte Klänge mit. Gedichte erzählenden und balladesken Inhalts nehmen keinen grossen Raum im Rahmen des Gesamtwerkes ein.

Maironis gilt in Litauen ungeachtet seiner romantischen Grundeinstellung als Repräsentant der klassischen Dichtung, wozu vor allem seine grosse Formbeherrschung führte. Er stellte die Forderung der grössten Formstrenge auf, und seine Dichtungen sind durch absolute Reinheit der Reime ausgezeichnet. So gewinnt erst durch sein Vorbild die litauische Lyrik jene strengere Formung, die eine ganze Generation nach Maironis beherrschte. Formal stehen die Lieder des Dichters damit schon jenseits alles Volksliedhaften. Die Sprache Maironis' ist einfach, der Wortschatz ungekünstelt, jedem verständlich, die Form knapp und klar. In metrischer Beziehung sind seine Dichtungen verschiedentlich behandelt worden 11).

Die rhythmische Melodik seiner Verse ist nie eine zufällige, sondern hat stets Beziehung zum Inhalt.

Von nicht so grosser Bedeutung wie die lyrischen sind die epischen Schöpfungen des Dichters, die gleichwohl auf ihre Zeit — als die ersten, wirklichen Kunstdichtungen — einen starken Einfluss ausübten. Auch sie sind von der gleichen patriotischen Welle getragen und vielfach rein lyrisch. In seinem Epos „Jaunoji Lietuva" (Jung-Litauen), veröffentlicht 1895 unter dem Titel: Unter Schmerzen zur Ehre, gibt Maironis ein Bild des erwachenden Litauens, in dem Epos „Mūsų vargai" (Unsere Leiden), sozusagen eine Fortsetzung, in der er die kulturelle Bewegung Litauens vom Revolutionsjahre 1905 bis zur Erringung der staatlichen Unabhängigkeit schildert. Daneben sind seine satirische Dichtung „Magda aus Raseiniai" und das Opernlibretto „Wo liegt das Heil?", gedruckt 1896, zu nennen. Im Zentrum aller dieser Dichtungen steht ein Problem, auf das wir schon früher stiessen — die Frage der völkischen Entfremdung des litauischen Adels, für den der Dichter echte Sympathien hegt, und den er zu seinem Volke zurückführen will.

Nach der Neugründung des Staates entgehen Maironis viele der Mängel nicht, die mit einer solchen Übergangszeit verbunden sind. So entsteht in diesen Jahren eine Reihe von teilweise sehr bitteren Satiren, in denen sich das Temperament des Dichters entlädt.

Aus seiner letzten dichterischen Periode stammen auch die dramatischen Dichtungen — die grosse Vytautas-Trilogie (geschrieben 1922—1929). Sie ist eine idealisierte Darstellung der mittelalterlichen Heldenzeit. So blieb Maironis bis an sein Lebensende der Aufgabe treu, die er als junger Schüler im Priesterseminar von Kaunas als seine Berufung erkannte. Ein Menschenalter schritt er an der Spitze einer grossen Schar von Verehrern und Nachahmern, und wenn auch manches, was er geschrieben hat, schon der Zeit zum Opfer gefallen ist, so tönt der Sang seiner Lieder im Volke doch heute noch wie am ersten Tage[42]).

SECHSTES KAPITEL

QUERSCHNITT DURCH DIE JÜNGSTE ENTWICKLUNG DER LITAUISCHEN LITERATUR

A. DIE ÜBERGANGSZEIT / DIE NEUE LYRIK

Es ist nur natürlich, dass die Aufhebung des Druckverbotes 1904 auch zu einer Vermehrung der wertlosen Literatur auf dem litauischen Büchermarkt führte. In scharfer Form und mit grossem Schwung wendet sich 1910 die Dichterin Čiurlionienė-Kymantaitė in ihrer Schrift „Lietuvoje" (In Litauen) gegen diese Verflachung und fordert, dass der Zusammenhang mit der Volkskunst überall im Schrifttum gewahrt bleibe:

> „Was bedeuten unsere Lieder für uns? Ihr Sinn ist der, dass dort eine grosse Periode unseres Kunstlebens beschlossen liegt. Dort findet die Seele des Volkes ihren Ausdruck, dort ist der erste reine Anfang der litauischen Poesie. Wir haben nichts in dieser Hinsicht, was vollkommener wäre, und wir müssen dort die Belehrung suchen, welche Wege die neue Poesie zu gehen hat" . . . „Wir müssen in der Dichtung zu allererst zu den Dainos zurückkehren, zu diesen auserlesenen, die Vollkommenheit ihrer Formen übernehmen und verstehen, dass die Poesie aus dem Herzen des Volkes strömen muss" (S. 33).

Gegen die Nachahmung der klassischen Stilformen Maironis'scher Prägung — in seiner Wirkung auf den lyrischen Stil seiner Zeit könnte man Maironis etwa mit Heine vergleichen — erhebt sich eine neue Bewegung, bewusst vertreten durch J. Herbačauskas in seinen 1908 erschienenen Aufsätzen „Erškėčių vainikas“ (Der Dornenkranz) [1]), in denen er sich gegen die aus Nachäfferei geborne „populäre Schablone, die Manier und den literarischen Bürokratismus“ wendet, welcher den Ausdruck individueller Gedanken und Gefühle unmöglich mache (S. 45). „Nicht die Form gebiert und erzeugt den Gedanken und das Gefühl, sondern Gedanken und Gefühle gebären und schaffen die Form“. So sehen wir in dieser Zeit überall die Sehnsucht nach Expansion, nach Befreiung von dem Herkömmlichen, nach Bereicherung der Stilformen, und zum ersten Male treten rein künstlerische Erwägungen in den Vordergrund der Betrachtung. Die von Maironis aufgestellten Gesetze der Regelmässigkeit des Versbaus, der Leichtigkeit und des schönen Klanges, waren dieser Generation schon zur Selbstverständlichkeit geworden, und eins darf man allerdings nicht vergessen — was bei Maironis als natürliche Ausdrucksform verliehener Begabung erschien, erstarrte unter seinen Nachfolgern und Epigonen und wurde häufig zur toten Form.

Immerhin hatte — zumal Maironis ja noch lebte und schuf — bis zum Weltkriege die sogenannte „klassische“ Richtung das Übergewicht, zumal ihr in der Person des 1860 geborenen Prälaten A. Dambrauskas, der unter dem Schriftstellernamen Jakštas schrieb († 19. II. 1938), ein Verteidiger von hohem geistigen Rang erwuchs. Er übte einen massgebenden Einfluss auf die junge litauische Literatur aus und galt ein Menschenalter hindurch als das ästhetische Gewissen seiner Zeit. Auch in seiner eigenen etwas kühlen Lyrik zeigt er sich als Anhänger eines strengen Klassizismus. So vermochte sich die hier angedeutete Dynamik — für welche die Zeit vielleicht auch noch nicht reif war — zunächst nicht durchzusetzen. Erst die jüngere Generation der Nachkriegszeit ging über die von ihm aufgestellten Regeln hinweg. Das Bestreben, einen eigenen und artgemässen künstlerischen Ausdruck zu finden, und das hieraus hervorgehende Suchen nach solchen Elementen und

Ausdrucksformen, welche gerade für das eigene Volk charakteristisch erschienen und es von anderen unterschieden, konnte schon bei der Entwicklung der modernen Malerei festgestellt werden. In der Dichtung führte es zur Verwirklichung der von Čiurlionienė aufgestellten Forderung, insofern der Einfluss der Volksdichtung sich von nun an in der weiteren Entwicklung der litauischen Lyrik wie der Prosa deutlich widerspiegelt. Es ist eine Zeit lebendigster Entwicklung und fruchtbarer Auseinandersetzung.

Mit Beendigung des Weltkrieges und der Neugründung des Staates taucht eine Fülle von neuen Namen, darunter auch wirklich schöpferischen Begabungen, auf, und es erscheint völlig unmöglich, in einem kurzen abschliessenden Überblick auch nur die wesentlichsten zu charakterisieren. Um wenigstens einen gewissen Einblick zu gewinnen, sei an folgendes erinnert: Wir sahen, dass die litauische Literatur des 19. Jahrhunderts aus zwei verschiedenen Strömungen gespeist wurde, einer positiv-realistischen, für die etwa die Schöpfungen Kudirkas und Žemaitės charakteristisch sind, und einer romantisch-idealistischen, die aus dem Ideengehalt der „Aušra" und des „Tėvynės Sargas" erwuchs, und für welche vor allem die Lyrik Maironis' das Vorbild abgab. Wir können nun in grossen Zügen feststellen, wie sich die Entwicklung auf dieser schon vor 1905 geschaffenen Basis weiter vollzieht. Sie geht in beiden Fällen von aussen nach innen: Die realistische Darstellung des litauischen Dorfes wandelt sich zur psychologischen Vertiefung wie etwa in den ausgezeichneten Bauerngeschichten von Krėvė-Mickevičius; die gleiche Vertiefung erfährt auch die Lyrik. Sie tritt aus ihrer Objektivität heraus, geht den Weg neuer subjektiver Entwicklung zur innerlichen Erfassung der Wirklichkeit anstelle der Darstellung äusserer Bilder. Das Naturempfinden wandelt sich zu subtilem Erlebnis:

Wir schauen — es sinken schweigend
Die Apfelblüten —
Wie weisse Falter —
Wir schauen — sie sinken schweigend.

Fiel nicht erst jüngst
In Flocken der Schnee noch? —
Wir schauen — es sinken schweigend
Die Apfelblüten.

(Aus Binkis: Verse.)

Daneben ist der ausserordentlich fruchtbare Lyriker Liudas Gira (geb. 1886) zu nennen, dessen Gedichte sich bewusst an das Volkslied, die Daina, anlehnen. Inhaltlich übernimmt Gira zugleich auch den patriotischen Gehalt der Dichtungen Maironis' mit den Wandlungen, die einer veränderten Zeit entsprechen. Leichter in der Form, reicher an Themen, bedeutet Giras Lyrik wohl den Endpunkt einer bestimmten Entwicklung.

Eigene Wege gehen Balys Sruoga und Faustas Kirša, zwei Symboliker mit starkem mystischen Einschlag.

Balys Sruoga (geb. 1896) durchbricht bewusst die strengen Formen der bisherigen litauischen Lyrik. Der Reim verschwindet oder tritt völlig zurück und wird zum gelegentlichen Attribut. Es setzt eine Auflösung in freie Rhythmen ein, die über die Zeilen wegstürmen, und auch der Inhalt verrät ausserordentliches künstlerisches Temperament und Intensität des Erlebens. In einem Aufsatz über die litauische Dichtung der Zeit in der lettischen Monatsschrift „Sejejs" (Märznummer 1938) vergleicht A. Vaičiulaitis Sruogas Dichtung mit einem überschäumenden Strom, der die Ufer zerreisst. Erinnerungen an Walt Withman und Arno Holz drängen sich vor allem beim Lesen der ganz auf Rhythmus und Musik gestellten reimlosen Gedichte auf:

So ein gross[illegible]osser Festtag.
So rot ist d[illegible]mmel.
So viele Feuer wandern auf Wogen —
Und ferne Zeit gab den gleitenden Segeln zum Schmucke
Korallen . . .
Der Mond zupft verborgen am grünlichen Haufen der
Wolken.

Es ist, als ob nichts mehr das Herz erschüttert!
Es ist, als wenn nirgendwo Knechtschaft mehr wäre.
Jahrhunderte irrt ich, der Säule gleich halt' ich
Und sinne.

Die Sonne sinkt traurig, so traurig —
Noch trauriger als in der Heimat!
Und manchmal scheint es, dass all meine Trauer
Unirdischer Taten unirdisches Echo . . .
Und das tiefste Geheimnis vernehmbar nur
Dem trauernden Herzen
Allein.

(Aus: Sonne und Sand.)

Wir sehen, dass diese Freiheit der Formgebung im Grunde nichts Futuristisches an sich hat, denn diese Gedichte sind eine eigenartige Mischung von spontanem Erleben und Reflexion, und ihre Sinngebung erwächst aus dem Symbol. Nicht ohne Grund verdanken wir dem Dichter jene ausgezeichnete Einführung in den symbolischen Gehalt der litauischen Dainos, auf die verschiedentlich Bezug genommen wurde (Kap. II). Neben elementaren und scheinbar alle Fesseln sprengenden Versen stehen andere voll stiller Melodik, aus denen ein gebändigtes Gefühlsleben, ja innere Heiterkeit und Aufgeschlossenheit sprechen. In den Versdramen der letzten Zeit ist Sruoga vollkommen zu klassischen Formen zurückgekehrt. Von seinen schlichteren Gedichten ging manches ins Volk über wie das nachfolgende oft gesungene Lied:

Meine Seele hat heut Feier,
Spiele, Schwester, froheren Klang!
Fort, ihr quälenden Gedanken!
Noch beschwingter flieg mein Sang!

Meiner Kankles straffe Saiten,
Kaum, dass ich berührt sie weich —
Schon steigt auf ein Heer von Schwänen,
Flattert fort geheimnisreich.

Meine Seele hat heut Feier —
Stille Rast — die Nacht entflieht;
Wege, die im Schmerz getreten,
Leuchten von des Sommers Lied.

Blick', o Schwester, auf zum Himmel!
Sieh, wie die Reseden blühn —
Brausend klingt hier unsre Jugend,
Unser Leben stark und kühn.

(Aus: Auf den Pfaden der Götter.)

Aus innerer Schau und kontemplativer Betrachtung erwachsen die lyrischen Bilder von Faustas Kirša (geb. 1891). Seine Lyrik wirkt oft fragmentartig, zuweilen daher schwer verständlich, weniger in seinen ersten als in den späteren Büchern. Während aus den Gedichten der Frühzeit (Aidų Aidužiai — Widerhall der Echos) grosse Leichtigkeit und ebenmässige Schönheit spricht, klingen in seinen letzten (Maldos ant akmens — Gebete auf dem Stein) asketische Stimmungen auf, voll von gedanklicher Schwere, die nach Ausdruck ringt. Mit zu den besten Versen Kiršas gehören wohl jene, in denen die gedanklichen Elemente sich in gleichnishaften Bildern aus der Natur spiegeln und dadurch Farbe und Leuchtkraft gewinnen:

Wie im Raume der Kranich mit fliehenden Winden
Irrt ich auf dem grünenden Feld:
Mein Herz strömt über von süssem Empfinden,
Mit Blüten der Liebe bestellt.

Namenlos irrt ich, verstrickt in mein Schauen,
In der Schwüle des Mittags so weit,
Nicht kenn' ich den Gott, dessen Gluten mich formten
Für den Weg voll Blüten und Leid.

Ich grüsse auf Erden die irrenden Winde,
Ich errate, wen Irrtum trug.
Nur der Erde Tod, wie von Träumen gereift,
Wird enden des Irrenden Flug.

(Aus: Hymnen (Giesmės).

Noch manche anderen Dichter suchen nach eigenen Formen für den Ausdruck künstlerischen Erlebens, so Stasys Santvaras, der früheste der jüngeren Symbolisten, und Stasys Anglickis, in dessen Lyrik ein stärkerer subjektiv gefärbter Intellektualismus hervortritt. Soziale Probleme spiegeln sich in den Gedichten von Kazys Boruta, und Teofilis Tilvytis wird durch seine Satiren bekannt.

Fruchtbar für die Entwicklung der litauischen Lyrik wird vor allem die letzte Epoche, die mit der Staatsgründung beginnt [2]). Den Charakter der Lyrik dieser Nachkriegsgeneration können wir ganz allgemein als düster und pessimistisch bezeichnen. Das Dasein wird als Last empfunden, seine Problematik grübelnd durchforscht. Inhaltlich und gedanklich reissen viele Verbindungen mit der Vorkriegszeit. Westliche Strömungen wirken deutlich ein, nicht nur Symbolismus, auch Futurismus und Expressionismus finden ihren Niederschlag. Charakteristisch für diese neuen Strömungen ist die Bildung zweier Gruppen — der futuristischen der „Vier Winde" (Keturi vėjai), die aus italienischen und russischen Quellen gespeist wurde, sowie einer Gruppe von Aktivisten, die in einem eigenen Organ „Die dritte Front" (Trečias Frontas) eine internationale marxistische Ideologie vertraten. Beide Gruppen bestehen heute nicht mehr, ihre Zeitschriften brachten es nur auf wenige Nummern.

In der Frauendichtung der Zeit schafft sich Salomėja Neris einen Namen. Ihre Lyrik zeigt deutliche Anklänge an Marie Madelaine und Dolorosa:

So kurz und heiss ist dein Kuss gewesen,
Wie ein Blitz und voll Leidenschaft wie die Nacht.
O Macht der Verführung! — die Heiligen stürzen . . .
Dein Kuss — ein Funke, der Flammen entfacht!

Nicht vergessen kann ich der Lippen Glut,
Sie brannten ihr Mal in die Seele mir!
Sie haben in sinnlosem Rausch mich betört —
Eine Sklavin, die träumt Tag und Nächte von dir.

Keine Schlange biss mich — heisse Lippen, die küssten ...
Kälte zieht schaudernd die Glieder zusammen —
Ich kann nicht vergessen ... all deine Gluten
Sie lodern ja mit in den gleichen Flammen!

(Aus: Spuren im Sand.)

So geht die Entwicklung in einem vielfach geradezu stürmischen Tempo vor sich, und fast könnte es dem Aussenstehenden scheinen, als wolle die junge litauische Literatur die westlichen Stil- und Ausdrucksformen eines ganzen Jahrhunderts von der Klassik über die Romantik, den Naturalismus, Symbolismus und Expressionismus bis zur neuen Sachlichkeit nun in wenigen Jahrzehnten auf einmal absolvieren. Dem Soziologen aber entgeht hierbei nicht die Tatsache, dass auch diese stürmische literarische Entwicklung nur den Abglanz einer tieferen Umformung darstellt, welche die geistige Oberschicht seit dem Weltkriege erfahren hat, und auf die wir schon in dem Kapitel über die Schriftsprache hinwiesen. Damit aber gewinnt unsere literarische Betrachtung eine über das Künstlerische hinausgehende Bedeutung. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Ideenwelt von Antanas Miškinis. In seiner Lyrik klingen viele patriotische Motive auf, daneben ein starkes soziales Erleben. Das litauische Dorf und die intellektuellen Bestrebungen und Erfolge der Gegenwart erscheinen in hellem Licht — ihnen gegenüber empfindet der Dichter stark die Schattenseiten und Auswüchse der neuen städtischen Kultur. Seine Liebe gehört dem Dorf, und bezeichnend ist es, dass seine Lyrik auch die Stilmittel der Daina, des Volksliedes — allerdings in einer durchaus verinnerlichten und subjektiven Form — mit Vorliebe verwendet.

Von weiteren jüngeren Dichtern der Gegenwart — eine Aufzählung aller Namen wäre ohne rechten Sinn — seien zum Schlusse noch zwei genannt — Kossu-Aleksandravičius und Brazdžionis.

Für Kossu-Aleksandravičius charakteristisch ist das ehrliche Ringen um die Formung des Gedankens. Er fühlt es tief, wie das Unausgesprochene, das in dem Dichter lebt und das nach Ausdruck ringt, in Worte gefügt sich seltsam entwertet. Und so wird auch für ihn der Gedanke Erlebnis, den Maurice Maeterlinck in seinem „Schatz der Armen" im Kapitel über Novalis ausspricht: „Alles, was man sagen kann, ist an sich nichts".

Niemandem hab ichs gesagt und niemals,
Niemandem vermag ich dies zu sagen:
In der Knospe schon verwelkte Blüte
Stirbt das Wort auf seinem Wege in die Welt.

(Aus: Erloschene Augen der Chimäre.)

Das innere Ringen um den Ausdruck führt zu ausserordentlicher Formstrenge, zu kunstvollen Ziselierungen, die in grossem Gegensatz etwa zu der freien Behandlung der Form bei Sruoga stehen. Bezüglich der Form sei in diesem Zusammenhange jedoch bemerkt, dass hiermit nicht Reimstrenge gemeint sein soll, denn auch Kossu-Aleksandravičius verwendet mit Vorliebe wie die meisten der jüngeren litauischen Dichter anstelle des Reimes Endassonanzen. Da diese, wie auch Horst Engert in seinen schon erwähnten Übertragungen „Aus litauischer Dichtung" mit Recht bemerkt, im Deutschen unerträglich wirken (S. 110), im übrigen auch teilweise mit echten Reimen vermischt auftreten, begegnet eine Übersetzung bzw. Nachdichtung moderner litauischer Lyrik ungewöhnlichen Schwierigkeiten. Die Verwendung unreiner Reime anstelle der Endassonanzen, die noch am ehesten in Frage kommt, bedeutet sicher keine ideale Lösung für eine Sprache, in deren moderner Lyrik der unreine Reim nirgends mehr auftritt. So ist auch die oben erwähnte Formenstrenge bei Kossu-Aleksandravičius in einem anderen Sinne zu verstehen, wie er sich aus der Entwicklung der litauischen Lyrik ergibt, als innere Notwendigkeit des Ausdrucks, als Durchsichtigkeit, Beherrschtheit, Klarheit und Strenge des Wortes.

Das Land dieses Dichters ist das Land der Ferne, der Wunder, der Schönheit, der stillen Nächte, des Himmels und der

Sterne — ein Land der Sehnsucht, das dem Menschen unerreichbar bleibt. So atmen die meisten dieser Verse Trauer und Sehnsucht:

. . . .

Der Abend ging fort mit verhängtem Gesicht —
Und wir blieben — die Nacht, die Sehnsucht und ich.

Auch bei dem letzten der hier zu Nennenden, Bernardas Brazdžionis, finden wir komplizierte Stimmungen in mystisch-symbolischer Form. Subtil im höchsten Grade beherrscht er die Schwingungen der Sprache, die er des Alltäglichen entkleidet. Seine Weltanschauung ist ausgesprochen religiös. Aus seinem 1937 erschienenen schönen Buche „Ženklai ir stebuklai" (Zeichen und Wunder) sei hier ein Gedicht wiedergegeben, in welchem der Künstler die Nachfolge Christi als den Weg aus allen Dunkelheiten des Lebens erkennt:

Das Feuer erlosch. Die Asche
Verglomm in Dunkelheit,
Nun irrt das letzte Wort des Wandrers, als er starb,
Hin durch die Ewigkeit.

Die Sonne wird in Wolken stehn,
Nicht sehn wirst du den Schein —
Wie Wolken, so wie Wolken wird
Auch unsre Zukunft sein.

Wir gehen fort, wir kehrn zurück,
Die alten Wege sind uns fremd, verhüllt,
In die Zukunft der Weg, zum Vergangnen der Weg,
Und unser Glück verbirgt ein schmerzlich Bild,
des Heilands Kreuzesbild.

Das Feuer erlosch. Die Asche
Verglomm in Dunkelheit.
Doch führt das heilge Wort des Glücks uns, und es wird
Uns führen in Ewigkeit.

B. DIE PROSA UND DAS DRAMA

Werfen wir zunächst einen Blick auf die bis zum Weltkriege entstandene Prosa, so müssen wir daran erinnern, dass sie — wie es den Umständen nach nicht anders sein konnte — aus dem Feuilletonteil der Zeitung und der Kalenderliteratur hervorwuchs. Es waren kleinere und grössere Novellen, Geschichten und Erzählungen, mit denen wir es zu tun hatten. Nun aber entsteht der litauische Roman, der künstlerische neben dem Unterhaltungsroman, und die litauische Prosa erobert damit ein neues grosses Gebiet. Noch fehlt die eigene Tradition, noch ist auch bei den Begabteren der jüngeren Generation die Handhabung des Stoffes oft schwerfällig, der Stil ungleichmässig und schwankt oft sogar bei literarisch wertvolleren Werken zwischen nüchtern referierender Prosa und beschwingter Lyrik hin und her; und noch ist vielfach auch die hier erstrebte psychologische Durchdringung nicht gestaltet, sondern löst sich in Beschreibungen seelischer Zustände auf. Aber die Entwicklung schreitet mit grosser Schnelligkeit vorwärts, und wenn die litauische Literatur bisher noch keine grossen geschlossenen Werke aufweist, die etwa der Lagerlöf, Hermann Stehr, Hamsun und anderen an die Seite zu stellen wären, so haben wir doch schon einzelne Werke, deren Übersetzung in eine Weltsprache Anerkennung verspricht, ähnlich wie sie den Werken beispielsweise finnischer und estnischer Dichter schon zuteil geworden ist.

Zeitlich an erster Stelle steht Dobilas-Lindė (1872—1934), von dem die litauische Romandichtung ihren Ausgang nimmt, und der sie zugleich psychologisch begründet. Ein Geistlicher von hoher Kultur und umfangreicher Bildung machte sich Dobilas-Lindė zugleich als Kritiker einen Namen, indem er dem Verständnis Benedetto Croces und H. Taines Kunst in Litauen den Weg bahnte. Sein Roman „Blūdas" (Wahnsinn), der die Revolution von 1905 zum Stoffe hat, ist psychologisch, politisch und auch weltanschaulich von Interesse.

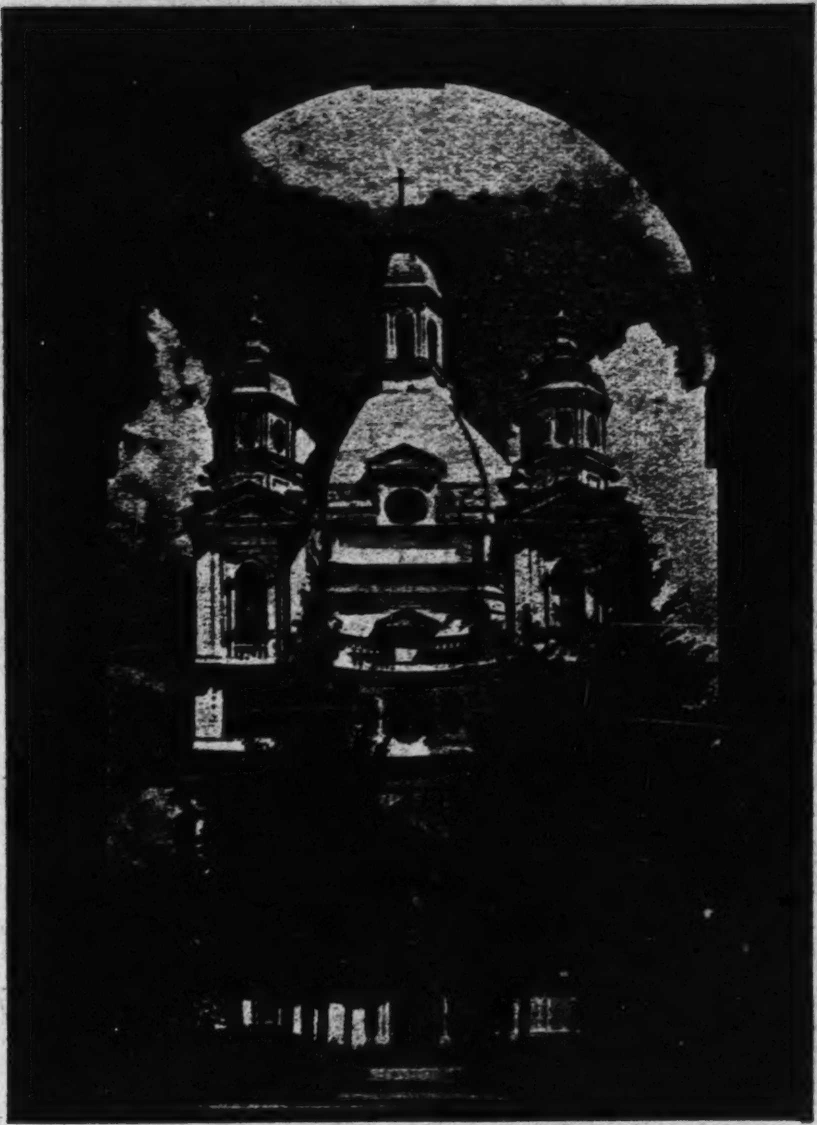
Ebenfalls auf der Schwelle zweier Generationen steht Tumas-Vaižgantas (1869—1933), mit seinen frühesten Schriften noch in der Zeit der „Aušra" und des „Tėvynės Sargas" wurzelnd, den er selbst begründete und leitete. Eine der populärsten Persönlichkeiten in Litauen, Geistlicher, Literarhistoriker, Kritiker, Journalist und Schriftsteller, aber vor allem Politiker — nicht im Parteisinne — hat Vaižgantas das litauische Schrifttum durch eine unabsehbare Fülle von Veröffentlichungen bereichert. Ausserordentlich belesen, auf weiten Reisen nach Russland, Schweden, Italien, Amerika gebildet, war Vaižgantas als Persönlichkeit doch so stark, dass er alle diese Eindrücke in sich verarbeitete, ohne seine typisch litauische Grundhaltung darüber zu verlieren, war seine menschliche, künstlerische und weltanschauliche Formung doch schon in der Heimat zum Abschluss gelangt. So kann Kuzmickis in seiner Literaturgeschichte über ihn sagen: „In der Geschichte der litauischen Literatur kommt Vaižgantas zweifellos Bedeutung zu. Er bereicherte die litauische Literatur um eigenartige litauische Schöpfungen von grossem Wert; er stellte die litauische Literatur in eine Sphäre lebendigerer und schöpferischer Arbeit und hob den Idealismus auf den Schild" [3]).

Obwohl eine Persönlichkeit wie die des Kanonikus Tumas-Vaižgantas nur in ihrer Gesamtheit voll verstanden werden kann, sei in diesem Zusammenhange lediglich der literarische Sektor seines Schaffens gewürdigt. Seine schöngeistigen Schriften stehen sowohl unter dem Einfluss des russischen Realismus (Turgenjeff, Tolstoi), wie der polnischen Romantik (Mickiewicz, Kraszewski). Beide Richtungen kreuzen sich in seinem Schaffen. Nehmen wir sein bedeutendstes Werk „Pagiedruliai" (Lichtstrahlen), so sehen wir, dass die Quelle, aus der er schöpft, das heimatliche Dorf ist, seine Eltern, die ihm nahe stehenden Menschen und vor allem die Natur der litauischen Landschaft. Und wenn der Dichter am Ende einer Legende schreibt: Lieb und traulich ist es in Litauen nicht nur deshalb, weil es so abwechselungsreich ist — auch noch deshalb, weil das Land interessant ist und von Geheimnis umwittert. Seine Natur ist ein einziges vollständiges und vollkommenes Zeugnis des Altertums: du musst nur lernen, darin zu lesen[4]) — so beherrscht dieses romantische Naturerlebnis auch die Menschen seiner Schilderung, die mit der Natur eine untrennbare Einheit bilden[5]).

Die Thematik der schöngeistigen Schriften Vaižgantas' ist sehr reich. Sie geben uns fast eine Chronik der Entwicklung des Landes im 19. und 20. Jahrhundert. Das litauische Dorf erscheint in seinen Büchern in einem idealen Licht, und an einer Stelle charakterisiert Vaižgantas seinen Standpunkt selbst mit den Worten:

> „Unsere Volkskunst ist sanft, idyllisch, sie liebt nicht das Grausige, noch den nackten Realismus. Die Armut zu schildern, wäre ihr nicht gemäss und nicht litauisch. Und wozu soll man schliesslich alle möglichen Verirrungen und die Not schildern, wo wir so viel Rechtlichkeit, Liebe, Gottesfurcht, Mystik und Barmherzigkeit haben — so viele leuchtende Schönheit in Liedern und Märchen, in Webereien und Schnitzereien — so viel Idyllisches in Natur und Leben“[6]).

Aus dieser Grundeinstellung, die auf einem unzerstörbaren Optimismus beruht, sind alle Schöpfungen Vaižgantas' zu verstehen: Rechtlichkeit, Arbeit, Ordnung, Fortschritt — immer von neuem kehren diese Themen in seinen Erzählungen wieder. Das Eigenartigste und vielleicht auch literarisch Wertvollste darin ist aber die typisch litauische Stimmung, mit der sie durchtränkt sind, und die Vaižgantas auch bei der Darstellung seiner Personen gelingt. Mit zu den besten seiner Geschichten gehört die Titelerzählung seines Buches „Dėdės ir dėdienės“ (Onkel und Tanten)[7]), in der die Person des alternden Junggesellen Mykoliukas, des Träumers, dessen wahre Welt auf einem anderen Stern liegt, überzeugend dargestellt wird. Leider hat Vaižgantas kein zweites geschlossenes Werk hinterlassen. Auch seine „Pagiedruliai“ (Lichtstrahlen), deren erster Teil in Schamaiten und deren zweiter Teil in Hochlitauen spielt, enthalten keine geschlossene Fabel, sondern sind locker aneinander gereihte Bilder, mit lyrischen Stimmungen verwo-



KLOSTERKIRCHE VON PAŽAISLIS

Opp. 272

ben; letztere sind oft von grosser Schönheit wie etwa die einleitende Schilderung des Winters. Die künstlerische Persönlichkeit dieses Schriftstellers charakterisiert Kuzmickis mit folgenden Worten:

> „Vaižgantas erschien das Leben wie ein kinematographischer Film, in dem man ganze Serien von Bildern sehen kann. In solchen Serien, Fragmenten von Bildern, schreibt Vaižgantas seine literarischen Schöpfungen. Er eilt mit der Darstellung, springt schnell von einer Sache ab und interessiert sich schon für eine andere. Diese fragmentarische Art wird auch in Vaižgantas' Stil deutlich; er ist ungleichmässig, plötzlich — hier lyrisch sanft, dort philosophisch ernst, an anderen Stellen wieder publizistisch belehrend. Im allgemeinen ist sein Stil voll lebendiger Schönheit und wirkt anziehend durch seine Natürlichkeit und Ungekünsteltheit" [8]).

Zweifellos kommt Vaižgantas auch für die weitere Entwicklung der litauischen Schriftsprache Bedeutung zu.

Noch ein weiterer Dichter der älteren Generation muss in diesem Zusammenhange gewürdigt werden, der 1868 geborene V. St. Vydūnas. Vydūnas ist in erster Linie Philosoph und Mystiker. Er hat die Theosophie Indiens in sich aufgenommen, in tiefer Gläubigkeit auch sein eigenes Leben gestaltet, und ist in seinen zahlreichen Vorträgen zum Prediger einer ethischen Weltanschauung geworden. Das Wesen seines dichterischen Schaffens ist allegorisch, mystisch, märchenhaft. Er steht in der Entwicklung der litauischen Literatur allein, ohne Vorgänger und ohne Nachfolger, denn er bleibt stets der Verkünder und Mahner, auch dort, wo er sich der Dichtung als Mittel bedient. Wenn wir die lange Reihe seiner Bühnenstücke dem Inhalte nach überschauen, so sehen wir, dass sie — einige kleinere Lustspiele vielleicht ausgenommen — im wesentlichen die Verinnerlichung des litauischen Menschen zum Ziele haben. Durch dieses Medium des inneren Schauens gesehen, erfährt auch der nationale Gedanke dort, wo er in seinen Dichtungen deutlich wird, eine eigenartige Verklärung, etwa in dem Sinne, wie er es selbst in seinem Prosawerk „Mūsų uždavinys" (Unsere Aufgabe), erschienen 1910, ausspricht: „Vor allem ist es notwendig, dass ein jeder in seinem Innern das wahre Menschentum grossziehe, sein Bewusstsein kläre, seine Gefühle vertiefe, seine Neigungen läutere, seine Sittlichkeit festige, die Liebe und die Vernunft in Ehren halte und pflege, das Gewissen wecke". Denn „ein Volk kann nur bestehen bleiben, wenn in ihm geistiges und sittliches Leben vorhanden ist, wenn dieses gehegt und gefestigt wird. Und täte dies auch nur ein einziger Mensch". Von den Dramen, in denen der Gedanke einer solchen Verinnerlichung am deutlichsten hervortritt, ist zunächst die dramatische Trilogie „Amžina ugnis" (Ewiges Feuer), erschienen 1913, zu nennen, eine Apotheose der altlitauischen Religion, die mit den Morgen- und Abendgesängen der Flammen mystisch eingeleitet und abgeschlossen wird, sowie die schon früher entstandene, aber erst 1908 gedruckte Trilogie „Probočių šešėliai" (Schatten der Ahnen). Er gibt hier ein Spiegelbild des litauischen Schicksals in verschiedenen Phasen, aber das gesamte hier dargestellte äussere Geschehen wird doch letztlich zum Symbol wie in fast allen seinen Werken.

Von seinen Dramen lässt sich ganz allgemein sagen, dass sie nicht dem entsprechen, was man unter „Dramen" versteht, also keine Konflikte und Intriguen und damit auch keine Lösungen im gewöhnlichen Sinne enthalten. Es sind dialogisierte, teilweise in Versen, teilweise in beschwingter Prosa geschriebene Dichtungen, erfüllt von Enthusiasmus und Optimismus. Schon ihre Titel sind charakteristisch: „Jūrų varpai" (Glocken der Meere), Mysterium in 3 Akten, 1920, „Žvaigždžių takai" (Pfade der Sterne), Märchendrama 1920, „Likimo Bangos" (Wogen des Schicksals) 1922 und anderes. — Auf die ästhetische und ethische Entwicklung des litauischen Kunstlebens und vor allem auf einen Teil der Jugend hat Vydūnas Einfluss gewonnen sowohl durch seine poetischen, wie vielleicht noch mehr seine philosophischen und gedanklichen Werke und Aufsätze [9]).

Nimmt Vydūnas sowohl als Persönlichkeit wie als Dichter eine einzigartige Stellung in der litauischen Literatur ein, so führen uns zwei weitere Prosaiker, die gleichfalls noch der Vorkriegsgeneration angehören, in den Realismus der Gegenwart zurück. Jonas Biliūnas (1879—1907) ist der Verfasser zahlreicher prägnant geschriebener kurzer Novellen und Erzählungen. Hineingeboren in eine revolutionär bewegte Zeit, innerlich getragen von starkem sozialen Gefühl, ist er schon auf dem Gymnasium in Libau Führer einer sozialistischen Schülergruppe. Später wird er von der Universität Dorpat sogar wegen Teilnahme an studentischen Unruhen relegiert und nimmt nun an der sozialistischen Bewegung in Litauen aktiven Anteil. Eine innerliche Wandlung bringen ein Studienaufenthalt in Leipzig 1903, seine Heirat im folgenden Jahre und seine Übersiedelung nach Zürich mit sich. Hier studiert er Literatur und Kunstgeschichte, sagt sich endgültig von der Politik los und widmet sich ganz dem literarischen Schaffen. Die letzten beiden Jahre sind die fruchtbarsten für ihn. 1907 wird auch er, wie mancher andere litauische Schriftsteller ein Opfer von Not und Entbehrung, von der Schwindsucht dahingerafft.

Die künstlerische Entwicklung von Biliūnas geht vom reinen Sozialismus und Materialismus der Jugend immer stärker zu einer idealistischen Auffassung des Lebens, von der äusseren Darstellung zur psychologischen Vertiefung. Resignation liegt über den letzten Schöpfungen. Seine kurzen Erzählungen sind in einem konzentrierten Stil geschrieben, bildhaft und eindringlich. Ihre Thematik bilden die Schicksale der vom Leben Enterbten und Verstossenen, die der Autor in ihrer ganzen grauen Wirklichkeit darstellt. Eine seiner besten Erzählungen, „Liūdna pasaka" (Traurige Kunde) behandelt die Revolution von 1863.

Vienuolis-Žukauskas (geb. 1882) gehört heute zu den bekanntesten Schriftstellern des Landes. Er behandelt in der Hauptsache Probleme der Gegenwart, sodass sich in seinen Schöpfungen der Gang der geistigen und politischen

Entwicklung seit Aufhebung des Druckverbotes deutlich verfolgen lässt. In seiner Darstellung realistisch, oft satirisch, vereinigt er eine durch weite Reisen gewonnene Schau mit grosser Beobachtungsgabe und wurde darum auch auf dem Gebiete des künstlerischen Journalismus führend. Für seine Dichtung kennzeichnend ist die individuelle Charakterisierung und psychologische Vertiefung der dargestellten Personen. Von seinen Werken sind namentlich die „Kaukazo legendos“ (Legenden aus dem Kaukasus), die Novellen „Paskenduolė (Die Ertrunkene) und „Inteligentų palata“ sowie sein Roman „Viešnia iš šiaurės“ (Die Fremde aus dem Norden) bekannt geworden. Dr. G. Wirschubski nennt ihn geradezu den „litauischen Tschechow“ [10]), A. Vaičiulaitis betont jedoch mit Recht, dass Tschechow ein Feind jeder Naturbeschreibung war [11]), während diese bei Vienuolis einen breiten Raum einnimmt. Zweifellos lässt sich bei Vienuolis jedoch eine Entwicklung feststellen, die ihn vom Sentimentalismus der Jugendzeit über den Realismus zunächst zu einem erbarmungslosen Naturalismus führte, wie er den Roman „Prieš dieną“ (Vor Tag) kennzeichnet. In einer kühlen objektiven Betrachtungsweise führt uns hier der Autor mit einer Reihe von Menschen zusammen, die sich nur auf der niedrigsten Ebene des Eigennutzes, der Sinnlichkeit und der Instinkte bewegen. Aus den Schöpfungen der letzten Jahre spricht wieder eine positivere Auffassung des Lebens, eine bewusste Betonung des Nationalen, jedoch ohne Pathos, und zugleich der Wunsch nach geschichtlicher Rückschau. 1932 erscheint der Roman „Kryžkelyj“ (Am Kreuzweg), eine historische Erzählung aus der Zeit des Grossfürsten Vytautas. Bei der künstlerischen Begabung dieses Schriftstellers wird die weitere Entwicklung seines Schaffens mit Interesse verfolgt werden müssen.

Selbständig und eigenwillig in Auffassung und Darstellung ist der 1891 geborene **Jurgis Savickis**, aus dessen beiden Novellenbänden „Šventadienio sonetai“ (Feiertagssonette) und „Ties aukštu sostu“ (Vor dem hohen Thron) eine hohe schriftstellerische Kultur spricht. Mit scharfen Augen fängt er das Leben, stellt es in eigenartigen Bildern mit den

Mitteln eines lapidaren Stils dar und erzielt so oft besondere Wirkungen. Für seinen Stil charakteristisch ist etwa die folgende kurze Beschreibung:

> Ein schauernder Spätnachmittag. Hinter dem Fichtenwald vom Himmel herabgelassen das rote Tuch des Abends. Es ist so kalt. Fröstelnd und unheimlich. Der Wind macht dieses rote Tuch flattern — einen Lappen, aufgehängt und verstrickt in den beiden Ästen einer vertrockneten Birke. Einmal hat hier der Blitz eingeschlagen. Es ist, als hätte man einst an ihnen Mörder aufgehängt, mit schwerer Schuld Beladene, und der Baum ertrug es nicht und vertrocknete[12]).

Die Thematik der neuen Literatur hat gegenüber der Vorkriegszeit eine völlige Wandlung erfahren: Der politische Gedanke, die politische Zielsetzung (politische Aufklärung, Bildungsfragen), ordnen sich in einen grösseren Lebensbezirk ein. Damit erfolgt das dichterische Schaffen mehr und mehr aus einem inneren künstlerischen Zwange heraus und führt genau wie in der Lyrik zu subjektiver Vertiefung. Allerdings spielt hier neben den Problemen der Gegenwart auch die Dynamik eine Rolle, die seit fast einem Jahrhundert die Geschichte des Volkes vorwärts trieb und über die Revolutionen von 1863 und 1905 hinweg zum Weltkrieg und zur Gründung des Staates führte. Charakteristisch ist hier etwa der dreibändige Roman von Marcinkevičius „Mes ateinam" (Wir kommen) und „Benjaminas Kordušas" sowie der zweibändige Vaidilutės „Tėviškė" (Heimat), der das litauische Dorf in dem Zeitraum von 1905 bis zur Nachkriegszeit behandelt. Eine historische Erzählung von Šalčiuvienė, „Juozukas", spielt in den bewegten Revolutionszeiten des letzten Jahrhunderts. Ein gross angelegtes kulturhistorisches Bild, bemerkenswert durch Sprache und Charakterzeichnung, gibt Simonaitytė mit ihrem Roman „Aukštujų Šimonių likimas" (Das Schicksal der Šimoniai aus Aukštujai), welcher den Staatspreis für 1935 erhält. Leben und Zeit des Dichters und Pfarrers Strazdas spiegeln sich in der dramatischen Chronik „Prieš srovę“ (Gegen den Strom) von J. Petrulis wieder. Das Gebiet des rein historischen Romans und der historischen Erzählung pflegt K. Puida, der auch durch poetische und dramatische Dichtungen sowie durch zahlreiche Übersetzungen bekannt wurde. Es ist nur verständlich, dass die heutige Generation jene Geschehnisse innerlich zu verarbeiten und zu analysieren sucht, die das Schicksal des Volkes und damit jedes einzelnen in andere Bahnen lenkten und eine jahrhundertelange Gebundenheit lösten.

Daneben aber treten die Tagesfragen sowie der grosse Komplex der sozialen, wirtschaftlichen und geistigen Probleme und des dadurch bedingten Umbruchs, mit dem man sich auseinanderzusetzen hat, in den Vordergrund. Aber nicht nur die Thematik der neuen Schriftstellergeneration wandelt sich grundlegend, auch die Sprache wird eine andere: sie gewinnt an Fülle, Reichtum und Ausdrucksmöglichkeit, und sie erfährt eine durchaus individuelle Prägung, die allerdings bei sehr vielen noch mehr oder weniger landschaftlich gefärbt ist. In einer leichten und formschönen Sprache, mit viel Lyrik durchtränkt, schrieb Ignas Šeinius, dem für die Entwicklung der neuen Prosa und des Prosastils Bedeutung zukommt, seine Werke „Vasaros vaišės“ (Gaben des Sommers), „Bangos siaučia“ (Brausende Wogen) und „Kuprelis“ (Der Bucklige), die lyrisch beschwingte Geschichte eines Buckligen, der durch seinen körperlichen Mangel in seiner Liebe herbe Enttäuschung erfährt, und der zu den Träumern gehört, die sich im Leben nicht zurechtfinden. Ihm legt der Autor solche Worte in den Mund:

> „Waren die Litauer nicht stark, als ihr Weg zu Gott noch kürzer war, und als sie Gott mehr und öfters fühlten und weniger dachten? Ihres Glaubens Sinnbilder, die Sprache ihres Glaubens, verbanden sie mit Gott bei jedem Schritt, zu jedweder Zeit und an jedem Tage. Der Litauer fühlte Gott durch die Sonne, den Mond, den Wind und den Sturm — war das ein schlechter Weg?“

Probleme der Gegenwart behandelt Petras Cvirka in seinem „Frank Kruk“, einer scharfen Satire gegen den Materialismus der amerikanischen Litauer, die viel Staub aufwirbelte. In „Žemė maitintoja“ (Nährerin Erde) wird das Leben der Neusiedler lebendig, und „Meisteris ir sūnus“ führt uns in die Welt der Schneider, Tischler und Schmiede. Juozas Grušas nimmt den Stoff zu seinem Roman „Karjeristai“ (Erfolgsjäger) aus dem Beamtenleben, und Neveravičius behandelt in seinem Buche „Dienos ir naktys“ die Stellung der unehelichen Mutter im Rahmen der Gesellschaft. Ein zweiter Roman, „Flackernde Flammen“ erschien 1936. Das Leben des Gymnasiallehrers kommt in dem Roman „Pirmieji metai“ (Das erste Jahr) zur Darstellung. Liudas Dovydėnas führt uns in seinem zweibändigen Roman „Ješkau gyvenimo draugo“ (Ich suche einen Lebensgefährten) in das Leben der Volksschullehrer. Ein anderes seiner Werke aus dem Bauernleben, „Broliai Domeikos“ (Die Brüder Domeika) trägt ihm den Staatspreis für 1936 ein 13)). Unter den Novellendichtern machen sich neben den schon Genannten Inčiūra und Zobarskas einen Namen. Eine zarte subtile Liebesgeschichte „Valentina“ veröffentlicht Vaičiulaitis.

Gemessen an der Fülle der Prosaveröffentlichungen namentlich der letzten Jahrzehnte tritt das dramatische Schaffen zurück, wenngleich auch seine Traditionen schon in die Zeit des Druckverbotes zurückreichen. Neben Fromas Gužutis (1822—1900), dessen 5-aktiges Drama „Ponai ir Mužikai“ (Herren und Bauern) die Beziehungen zwischen Adel und Volk zum Stoff haben, wurden nach 1900 Petliukas und Landsbergis-Žemkalnis mit seinem Drama „Blinda“ bekannt. Den grössten Erfolg errang Keturakis (Pseudonym für J. Vilkutaitis) mit seiner 1895 veröffentlichten Bauernkomödie „Amerika pirtyje“ (Amerika in der Pirtis), die seinerzeit über alle litauischen Liebhaberbühnen ging und sich auch in heutiger Zeit noch als zugkräftig erwiesen hat. Daneben sei Šiaulėniškis genannt, dessen Drama „Sparnai“ (Flügel) unter dem Einfluss des modernen Symbolismus steht.

Eine stärkere Entwicklung der litauischen dramatischen Dichtung konnte erst nach Aufhebung des Druckverbotes einsetzen. Schon an anderer Stelle erwähnt wurde das dramatische Schaffen von Maironis und Vydūnas. In diesen Zusammenhang gehört auch das dramatische Werk von Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Ihr Drama „Aušros sūnus" (Sohn der Aušra) wurde mit Erfolg aufgeführt, und grossen Anklang fand ihr 1932 veröffentlichtes Märchenspiel von den 12 Brüdern, die in Krähen verwandelt wurden, und in das verschiedene litauische Märchenmotive verwoben sind. Aus früherer Zeit endlich stammt eine Reihe kleinerer Lustspiele, die 1920 unter dem Titel „Komedijos" (Komödien) erschienen. Auch als Prosaikerin hat sich Čiurlionienė einen Namen gemacht. Aus einer vornehmen Gesinnung heraus geschrieben ist ihr 1937 erschienener Roman „Šventmarė", der uns in plastischen Bildern die Verhältnisse in einem katholischen Pfarrhause gegen Ende des Jahrhunderts vor Augen führt. Im Zentrum der Handlung stehen der Geistliche selbst, die „Šventmarė", die „heilige" bigotte Marie, und vor allem das Mädchen Barbutė als Typ der jungen weiblichen Generation der Zeit, die mit ihrem heissen Wunsche zu lernen und sich zu bilden, psychologisch besonders gut herausgearbeitet ist.

Zu den erfolgreichsten Dramatikern der Gegenwart gehört der 1890 geborne Petras Vaičiūnas, dessen Dramen das Kauener Staatstheater mit starkem Publikumserfolg aufgeführt hat, so „Tusčios pastangos" (Vergebliche Anstrengungen), 1926, dem das Problem des vom Lande stammenden gebildeten Litauers, der in der Stadt schnell all das zu vergessen geneigt ist, was ihn mit dem Dorfe verknüpft, zu Grunde liegt. In „Patriotai" enthüllt der Autor jenen Scheinpatriotismus, der zum Aushängeschild für unlautere Zwecke wird. Ebenso gingen „Nuodemingas angelas" (Der sündige Engel), „Sulaužyta priesaika" (Der gebrochene Eid) und noch andere Dramen des gleichen Autors unter grossem Beifall über die Bühne. Hinzugefügt sei, dass Vaičiūnas auch als Lyriker einen Ruf besitzt und durch einige seiner Gedichte sehr volkstümlich geworden ist.

Einen starken künstlerischen Erfolg erzielte in den letzten Jahren der schon als Lyriker gewürdigte Balys Sruoga mit seinen in Versen geschriebenen Dramen „Milžino paunksnej" (Im Schatten des Riesen) und „Baisioji naktis" (Die furchtbare Nacht). Das erste spielt um die Person des „Riesen", des Grossfürsten Vytautas, der selbst nicht handelnd auftritt, aber durch seine Person den Gang der Handlung bestimmt[14]), das zweite führt in die Revolution von 1905, wobei dem Dichter nicht die Revolution, sondern das Unverständnis weiter Kreise für ihren tieferen Sinn und das Fehlen hoher Ziele als furchtbar erscheint — die Nacht, die damals noch über dem Volke lag. Von den Dramen der letzten Jahre ist das historisch-biographische Gemälde „Vincas Kudirka" von Inčiūra zu nennen. Mit den stärksten Erfolg errang J. Petrulis mit seinem oft aufgeführten Drama „Prieš srovę" (Gegen den Strom), in dem die Zeit der Leibeigenschaft lebendig wird. Dramatische Form endlich tragen auch die grossen Dichtungen von Krėvė „Šarūnas", „Skirgaila" und „Likimo keliais" (Auf den Wegen des Schicksals), von denen im folgenden Abschnitt die Rede sein soll. Genug der Namen! Es kann sich im vorliegenden Zusammenhange nicht darum handeln, mehr als eine kurze Übersicht über die litauische Literatur der Gegenwart zu geben. So sollen zum Schlusse nur noch zwei Dichter hervorgehoben werden, die in ihrer Kunst reif und abgeschlossen genug erscheinen, um ein Urteil zu gestatten, und die andrerseits sowohl ihrer Thematik wie auch der Behandlung des Stoffes nach als typische Vertreter der litauischen Kunst der Gegenwart gelten können — Mykolaitis-Putinas und Krėvė-Mickevičius — der erstere 1894 geboren, der zweite zwölf Jahre älter.

C V. MYKOLAITIS-PUTINAS UND KRĖVĖ-MICKEVIČIUS

Stand im Zentrum der Dichtungen von Maironis der Gedanke der Nation, die zu neuem Leben erwachen sollte, so verkörpert unter den lebenden Dichtern Putinas die rein subjektive Richtung. Putinas ist ein geborner Lyriker, er sieht alle Dinge durch das Prisma des rein persönlichen Erlebens. So wird ihm die äussere Welt der Erscheinungen im letzten Grunde nur zum Mittel, Gefühlen und Gedanken Ausdruck zu verleihen. Obwohl auch er aus dem Priesterstande hervorgegangen ist, finden sich unter seinen Dichtungen nur wenige mit religiösem Inhalt, und auch diese gehen oft in zarte und stimmungsvolle Naturgedichte über. Jede dieser dichterischen Schöpfungen ist ein in sich geschlossenes Kunstwerk, abgerundet in der Form, musikalisch im Ausdruck und von starkem inneren Rhythmus getragen. Hinter dem rein Gefühlsmässigen, das hier vorherrscht, tritt das Gestaltende, Bildhafte, in seinen früheren Dichtungen mehr zurück. Seine schönsten Gedichte sind aus ursprünglicher elementarer Empfindung heraus geschrieben, keine Reflexionen. Sie tragen alle den Charakter der Einmaligkeit, und nichts vermeidet der Dichter mehr als Wiederholungen oder Variationen des gleichen Themas.

In der Entwicklung des Künstlers lässt sich eine deutliche Stufenfolge feststellen, die von seinen Jugendgedichten zunächst zu einer Periode des Symbolismus hinführt. Längere Aufenthalte in der Schweiz und in München waren hier wohl bestimmend. Charakteristisch für die Dichtungen dieser Zeit sind elementare und teilweise stürmische Ausbrüche seelischer Erschütterung und ein tiefer Pessimismus. In späteren Jahren ist der Dichter zu einer klassischen Einfachheit der Form und des Ausdrucks zurückgekehrt. Die inneren Bilder erscheinen jetzt klarer gesehen, sind deutlicher gestaltet. Eine sanfte Melancholie liegt über den Schöpfungen der letzten Zeit. Zwei seiner schönsten Gedichte seien im folgenden in der Nachdichtung von Horst Engert wiedergegeben.

Der Schmerzensmann.

Mein lieber Herrgott, was für helle Nächte!
Und was für eine Höhe weiter Himmel!
Und Sterne, Sterne! grosse und auch kleine,
Sie strahlen, rührend gar, mein lieber Herrgott.

Ich gehe, sagt' ich mir, auf ebnem Wege:
Auf ebnem Wege, da ist frei der Wille,
Auf ebnem Wege in den hellen Nächten,
Da nur kann, jung, man Hochgedanken denken.

Doch was sitzst du, mein wachsam lieber Herrgott,
Am ebnen Wege, sorgenvoll gekauert?
Am ebnen Wege, wo die Mühbeladnen
Allein die Tage durch mit Seufzen wandern?

Mein lieber Herrgott, haben unsre Leiden
Dich an den Weg vom Himmel hergebetet,
Vielleicht auch diese hellen Herbstesnächte
Dich gar herausgeträumt aus unsrer Erde?

So nimm mich auf denn, wachsam, lieber Herr der Schmerzen,
Am ebnen Wege heute Nacht zu sinnen. —
O, dass in Himmelshöhn die hellen Sterne
So strahlen, rührend gar, mein lieber Herrgott.

Romanze.

Als der lächelnden Lenzsonne erstes Geschenk
Flogst umblühten Gefühls du mir an die Brust,
Und noch jetzt, wenn ich still deines Namens gedenk',
Lacht mir immer die Sonne und duftet der Blust.

Ich weiss nicht, ob du lange gewesen mit mir:
Zwischen Frühröten zwein ward nicht dunkel die Nacht.
Und noch jetzt, von der Glut dieser Frühröte hier
Strahlt am Abend der Himmel, mein Sein wird entfacht.

Ich weiss nicht, ob dereinst du noch kehrest zurück,
Noch wie fern erste Freude entsendet ihr Licht; —
Doch beschwört dich der Lenzsonne Lächeln und Glück,
Dich verbergen vor mir, das vermagst du dann nicht.

Wo nur immer ich gehe, rings Strahlen und Blust,
All mein Denken wird neu in Verwirrung gebracht
Wie voreinst, da du freudig mir flogst an die Brust, —
Ob auch heute bei mir nur die Nacht, nur die Nacht.

Über die Lyrik der Jugend gelangt Putinas zum Drama und zur Prosa. In dem Mysterium „Nuvainikuotoji vaidilutė" (Die sündige Priesterin) sucht er die Berufung und das Geschick seines Volkes zu erfassen, in seinem „Valdovas" gibt er ein Drama aus kriegerischer Vorzeit: Durch Ermordung des rechtmässigen Herrschers ist Krūšna, ein ehrgeiziger grausamer Despot, zur Herrschaft gelangt. Er lässt den Sohn des Ermordeten mit seinem eigenen Sohne Gytis zusammen erziehen. Aber politische Feinde rauben die Kinder, die fern von ihm aufwachsen und sich endlich gegen den Despoten erheben. Sie werden gefangen genommen, und Gytis reizt bei der Begegnung mit Krūšna diesen so, dass der Herrscher sein Schwert zieht und ihn tödlich verwundet. Da erst bekennt Gytis dem Vater, wer er ist, und der Vater erkennt den Sohn:

Er ists . . . er ists . . . erst jetzt kommt das Erkennen,
O seine Augen! — was für Augen — o!
Und wie er schaut — — o — du verfluchter Vater!
Er ruft den Vater — ja, er ruft nach mir.

In Krūšna gewinnt das Vatergefühl die Oberhand. Sein Reich und seine Macht gelten ihm nichts mehr. Alle irdischen Werte sind vor dem elementaren Erlebnis dieser Stunde verblasst.

Hatte Putinas schon durch seine Lyrik und seine Dramen die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gezogen, so errang er mit seinem 1933 veröffentlichten dreibändigen Roman „Altorių šešėlyj" (Im Schatten der Altäre) den grössten Publikumserfolg, den bisher ein Roman in Litauen zu verzeichnen hatte. Eine lebendige im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren nicht dialektisch gefärbte und allen verständliche Sprache sowie die Neuheit und Kühnheit des Vorwurfs trugen dazu bei.

Im Zentrum der Handlung steht der junge Vasaris, von den Eltern zum Priesterberuf bestimmt, innerlich scheu und verschlossen. Lebens- und weltfremd, zum Künstler geboren, erfährt er den Widerspruch zwischen der hellen und leuchtenden Welt, nach der er sich sehnt, und der Enge des äusseren und inneren Lebens im Seminar der Vorkriegszeit. Noch völlig im unklaren über seine eigentliche Bestimmung, gedrängt von Rücksichten gegen die Eltern, deren Lebensglück er sonst zerbrechen würde, getrieben von Idealen, seinem Volk ein leuchtender Führer zu werden wie Pfarrer Maironis, nimmt er die Weihen. Im zweiten Teile des Buches sehen wir ihn als jungen Vikar in der Gesellschaft anderer Geistlicher, die alle mit scharfen Strichen gezeichnet sind. Da ist der Pfarrer Platūnas, der nur für seine Wirtschaft lebt, Pfarrer Stripaitis, der ganz in der litauischen Genossenschaftsbewegung aufgeht, der Idealist Ramutis und noch mancher andere. Aber immer stärker beginnt Vasaris zu fühlen, dass ihm zu seinem Berufe die Berufung fehlt. Er gestaltet sein Leben freier, sein Denken wandelt sich, vor allem auch durch die Liebe zur Frau des Barons Rainakis, des Patronatsherrn seiner Kirche. Dann überrascht ihn der Weltkrieg. Er fährt nach Petersburg, um an der dortigen Geistlichen Akademie zu studieren. Noch einmal wendet er sich im Wagen nach dem Dorfe um. Er hört ein donnerndes Krachen und sieht den Turm seiner Kirche stürzen, den die Russen beim Herannahen der deutschen Truppen in die Luft sprengen.

> Es war wie ein Schlag, den Vasaris in seiner Brust spürte. Zu Trümmern wurde der Turm, mit dem ihn die Pflichten des Priesteramtes, Sorge und Leid verbunden hatten. Ihm dünkte es, dass nicht allein der Turm zusammengebrochen sei, sondern mit ihm zusammengebrochen viele schöne Träume und Ideale der Jugend, die ihn einst an diesen Ort geführt hatten.

Im letzten Teil des Romans kehrt Vasaris im Jahre 1924 in die Heimat zurück. Innerlich schon völlig von seinem Berufe gelöst, lebt er seinem künstlerischen Schaffen, Zwei Fragen sind es, die nach des Autors eigenem Bekenntnis ihn zur Abfassung seines Werkes bewogen haben — das Verhältnis des Geistlichen zum künstlerischen Schaffen und das Problem des Expriesters, der sich einer weltlichen Beschäftigung zuwendet. Es sei in diesem Zusammenhange daran erinnert, dass nach russischem Gesetz kein Litauer in seiner Heimatprovinz eine Beamtenstellung bekleiden durfte, sodass nur die damals geringe Anzahl der freien Berufe sowie der geistliche Beruf für den Aufstieg aus dem Bauernstande in Frage kamen. So fand sich im Priesterstande bis zum Weltkriege der grössere Teil der schöpferischen Intelligenz des Landes zusammen. Zwangsläufig ergab es sich hieraus, dass auch nach der Staatsgründung der litauische Geistliche in vielen hohen Staatsämtern eine massgebende Rolle spielte. Daraus ergibt sich die überragende Bedeutung dieses Standes für die damalige Zeit und zugleich auch die Weite des künstlerischen Vorwurfs, an litauischen Verhältnissen gemessen, den Putinas in seinem Romane behandelt. Über den litauischen Geistlichen schreibt der Autor im Vorwort:

> „Der litauische Pfarrer war sowohl Landwirt wie Genossenschaftler, Finanzmann, Politiker, Diplomat, Minister, Arzt, und — die Götter mögen wissen, was noch. Er agitierte auf Volksversammlungen — er nimmt noch heute teil an den internen Besprechungen der politischen Parteien. Der litauische Pfarrer war ebenso Literat — manchmal Erzähler, aber häufiger Dichter . . . Der litauische Pfarrer, sehr oft durch Zwang ins Priesterseminar hineingetrieben, manchmal auch eingetreten aus einem Missverständnis heraus, verlockt durch fremde Ideale, sammelte in sich die verschiedensten Begabungen und Talente . . . Und von Fall zu Fall treibt es den einen oder anderen begabten litauischen Priester dazu, den Priesterberuf aufzugeben . . . Hier liegt eine ganze Reihe soziologischer, religiöser und psychologischer Probleme."

Es ist nur verständlich, dass das Erscheinen eines so aktuellen und dabei künstlerisch gestalteten Werkes zu lebhaften Auseinandersetzungen führte [16]), die weniger den künstlerischen Aufbau als den Inhalt betrafen, vor allem auch die Frage, inwieweit die hier dargestellten und teilweise im Licht herber Kritik gesehenen Personen eine Verallgemeinerung zulassen — die der Autor allerdings ausdrücklich verneint, wenn er schreibt:

> „Er (der Autor) wusste ebenfalls, dass die wichtigsten Figuren seines Romans nicht typische sind, dass es Personen sind, die sich von den einzelnen Gruppen unterscheiden, und vielleicht auch Ausnahmen."

Künstlerisch ist über das Werk zu sagen, dass es den ersten wirklich psychologischen Roman in der litauischen Literatur darstellt. Er ist lebendig geschrieben mit einer ausgezeichneten Charakteristik der dargestellten Personen, die namentlich in den Dialogen Leben gewinnen. Die Handlung dient im wesentlichen dazu, die innere Entwicklung des Helden zu verdeutlichen. Neben schönen lyrischen Episoden — das Fest der Jugend auf dem Aukštakalnis — erfahren psychologische Vorgänge eine künstlerisch gestaltete Analyse, wofür etwa die letzte Verlockung des Liudas Vasaris vor Empfang der Weihen charakteristisch ist: Vasaris hat als junger Seminarist vor Jahren das Bild einer nackten Sklavin in einer illustrierten Zeitschrift gesehen und sich über dieses Bild mit dem später aus dem Priesterseminar ausgetretenen Cyniker Variokas unterhalten; er ist von den Rekollektien ermüdet und zerstreut.

> An diesem Tage blieben nach dem gemeinsamen Abendgebet, während die übrigen Kleriker sich zerstreuten, die sechs zu der gewöhnlichen kurzen Konferenz mit dem geistlichen Vater zurück. Der geistliche Vater sprach über die Bedeutung ihrer morgigen Beichte. Aber Vasaris hörte nur ein paar der ersten Sätze. Dann glitten seine Gedanken aus irgendeinem Grunde zurück, und Variokas stand auf einmal wie lebendig geworden vor seinen Augen und sagte zynisch lächelnd:
>
> — Komödie, alles Komödie . . .
>
> Das Gespräch, das beide einmal im ersten Kurse im Garten des Seminars miteinander geführt hatten, begann in der Erinnerung Vasaris Leben zu gewinnen. Variokas'

Vorwürfe gegen die Pfarrer und seine eigenen Geständnisse passten nicht zu diesen Rekollektien, und Vasaris richtete von neuem seine Gedanken auf die Worte der Konferenz. Ein leichter Schwindel überkam ihn, aber er hörte deutlich, wie der geistliche Vater sagte:

— Die Lüste des Fleisches, concupiscentia carnis, sind der grösste und gefährlichste Feind des geistlichen Lebens.

Und im gleichen Augenblick erschien in der Vorstellung Vasaris wie von einer magischen Flamme beleuchtet die nackte Sklavin aus der Zeitschrift „Klosai", und seine eigene Stimme sagte:

— Zu schlank. Der Schenkel ist dicker als der Leib.

— Dummkopf! — antwortete Variokas' Stimme. — Das sind herrliche rassige Formen einer Frau des Ostens.

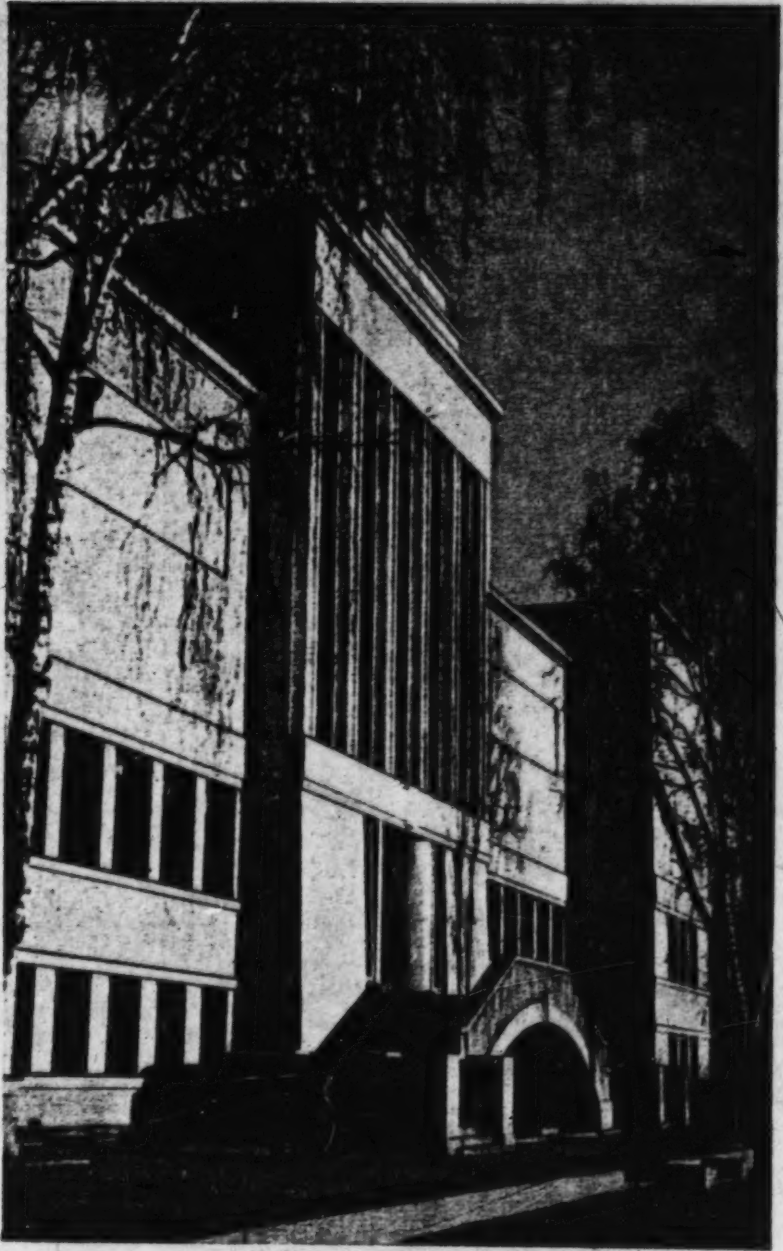
Vasaris schüttelte den Kopf, um sich gegen das unzüchtige Bild zu wehren, und wieder hörte er die Worte des geistlichen Vaters:

— O, liebe Brüder, möge euch Gott schützen vor einem solchen Unglück! Die Lage eines jungen Pfarrers in seiner Gemeinde wird dann . . .

Aber die „Sklavin" verschwand nicht aus der Vorstellung Vasaris! Er sah, dass ihr schlanker Leib so gebeugt war, dass sich oberhalb ihrer Hüfte drei zarte Falten bildeten. Seine Augen und alle seine Gedanken richtete er auf den geistlichen Vater, aber der Körper der Sklavin verschwand nicht. Und je mehr er sich bemühte, von ihr loszukommen, umso deutlicher wurde sie, immer stärker, wie der Anfall einer Krankheit, wie ein Entsetzen überkam sie seine Gedanken.

— Allmächtiger! — dachte der Kleriker — was geht mit mir vor. Noch nie ist es so mit mir gewesen.

Nach Beendigung der Konferenz verliess er sofort die Kapelle, da er glaubte, ein Wechsel des Ortes würde das unzüchtige Bild vertreiben. Er wusste aus den Lehrbüchern des geistlichen Lebens, dass man mit einer Versuchung am Anfange nicht kämpfen darf, sondern sie fliehen soll. So versuchte er zu fliehen. Er versuchte über



MUSEUM VYTAUTAS DES GROSSEN IN KAUNAS

opp. 288

die einfachsten Dinge nachzudenken, aber die Versuchung jagte ihm nach und stand wieder vor seinen Augen. Er machte einen Augenblick vor dem Fenster halt, um nach dem Wetter zu sehen, aber im Glase des Fensters erschien wieder die „Sklavin“. Nicht mehr mit Ketten gefesselt, sondern frei stand sie vor ihm mit ihrem ganzen Körper und lachte schamlos.

Das war furchtbar. Vasaris fühlte in sich den von fern immer näher kommenden Wunsch, das Bild zu besehen, sich an diesem jungen Körper satt zu sehen . . . Aber das wäre ja schon Zustimmung, Sünde, und vielleicht sogar die schwere . . . So lief er weiter. Er kehrte in sein Zimmer zurück und begann in der Heiligen Schrift zu lesen. Aber die Buchstaben verschwammen vor seinen Augen, es war, wie wenn eine in seinem Innern gespannte Feder ihn am Niedersetzen hinderte. Er ging in den Korridor, und hin- und herschreitend bemühte er sich, an etwas Freundliches zu denken, das ihn von diesen gefährlichen Bildern ablenken könnte. Er begann von zu Hause zu träumen, wie die Eltern und alle zu Hause sich freuen würden, wenn er als Subdiakon zurückkehren würde.

— Und Luzie? . . .

Was denn, nichts besonderes. Hatte sie ihn doch freigegeben und ihm sogar zugeredet, Pfarrer zu werden.

— Warum habe ich sie damals nicht geküsst? Ein einziges Mal im ganzen Leben. Damals war ich doch noch nicht Subdiakon . . .

Er spürte es deutlich, dass er schon mit Genugtuung und Bedauern an etwas ihm nicht Zukommendes und Sündiges dachte. Schon früher und nicht nur einmal hatte er darüber nachgedacht, dass dieser Kuss, wenn sie beide sich damals geküsst hätten, eine Sünde gewesen wäre. Und wie er sich jetzt klar wurde, dass auch seine Träumereien über Luzie von der Versuchung herrührten, versuchte Vasaris, auch vor ihr zu fliehen. Aber vor Luzie zu flüchten war noch schwerer. In seiner Fantasie erwachte nicht nur sie selbst, sondern auch all seine Erwartungen, alle Regungen seines Herzens, die sanft und doch mächtig waren, da sie aus der Natur selbst kamen. Es war das auch schon früher geschehen, aber an jenem Abend begann neben diesen reinen Schwingungen eines jugendlichen Herzens ihn etwas Niedriges, etwas Leidenschaftliches und Sinnliches zu verwirren, das früher nicht gewesen war.

Jetzt begann seine Fantasie, ihm Luzie mit lüsternen unreinen Farben auszumalen. Er besann sich, wie er einmal, als sie auf dem Aušra-Berge sassen, ihr Bein etwas oberhalb des Knies erblickt hatte. Damals hatte er sich sehr geschämt und keinen Blick mehr darauf geworfen. Jetzt aber war das, was er damals gesehen, auf einmal lebendig geworden, verwirrte seine Gedanken und erschütterte ihn mit unbeschreiblicher Leidenschaft. Auch kam ihm in Erinnerung, wie Luzies Brüste unter ihrem leichten Sommerkleidchen sich andeuteten, — und dass ihre Lippen gleichmässig, rot und schwellend waren. Der versäumte Kuss brannte ihn jetzt wie in der Asche zurückgebliebene und wieder angefachte Glut.

Er schritt durch den Korridor, ging zum Saale hinunter und wieder nach oben, aber die irrsinnigen Bilder wühlten wie in einem dämonischen Kino unaufhörlich in seinem zermarterten Hirn. Und wieder war es die „Sklavin", und wieder Luzie. Und beide zugleich, und die eine verwandelte sich in die andere.

Neun Schläge der Glocke tönten durch die leeren Korridore — und Vasaris befand sich auf einmal mit der hinflutenden Welle der Kleriker von neuem in der Kirche, um das letzte Mal das Sanctissimum zu besuchen. Das dauerte fünf, vielleicht zehn Minuten; die Kapelle leerte sich schnell, aber er hatte Furcht, schlafen zu gehen. Seine Fantasie und seine Gedanken waren so in Wallung, dass er gewiss wusste, er werde nicht einschlafen können. Er blieb und kniete allein in der leeren Kapelle, die nur von der roten Öllampe beleuchtet war. Im vergangenen

Jahre hatte er hier manche Stunden zugebracht, aber das waren ruhige Kontemplationen und später geradezu Stunden nutzlosen Sitzens gewesen.

Jetzt aber zitterte und brannte er ganz und gar, von einer unverständlichen Leidenschaft gepackt. Hier an diesem heiligen Orte gegenüber dem tabernaculum Sanctissimi fühlte er im Scheine der roten Lampe irgendein schreckliches Wesen, das auf seinen Untergang lauerte. Und zu seinem grössten Erschrecken kam es ihm zum Bewusstsein, dass er, der niemals Gott lebendig gefühlt hatte, plötzlich den Teufel zu fühlen begann. Erschreckt von seiner krankhaften Vorstellung fürchtete er sich, sich zu rühren und um sich zu blicken. Die beiden in der Wandnische aufgestellten Heiligen, sonst so still, erschreckten ihn heute mit ihrer Stummheit, ihren Sutanen, ihren Chorhemden, ihren Aureolen und ihrer eigenen Unwirklichkeit.

Aber die Bilder stürzten ihn aus einem Entsetzen in das andere. Was er einmal unbewusst an Unkeuschem gesehen hatte, wuchs jetzt zu ekelhaften Erscheinungen der Unzucht. Er dachte an einen anderen Rat in den Lehrbüchern des geistlichen Lebens, dass, wenn man sich gegen die Versuchung schützen wolle, und wenn es nicht gelänge, ihr zu entfliehen, man sich die entgegengesetzten Dinge vorstellen müsse, am besten die Bilder von Christi Leiden. Er bedeckte das Gesicht mit den Händen und bemühte sich, den ganzen Leidensweg Christi, wie er im zweiten Teile des Rosenkranzes stand, sich vorzustellen. — Dafür waren tiefe Konzentration und grosse Willensanstrengung nötig. Am Schlusse schlägt man den Erlöser ans Kreuz und stellt es auf den Gipfel. Aber — o Gotteslästerung! Anstelle des duldenden Christus höhnte vom Kreuze herab schamlos die schlanke Sklavin.

Vasaris fühlte, dass er in einem schwarzen furchtbaren Abgrund versank und dass ein kalter Hauch ihm über den Hinterkopf strich. Er sah es nicht, aber er fühlte es deutlich, wie der Fussboden knarrte und durch die letzte Bankreihe ein unsichtbares Wesen heranschlürfte. Er wollte beten, aber eine elementare Angst verschloss ihm nicht nur die Lippen, sondern auch Herz und Willen. Aber das Wesen neigte sich schon zu seinem Ohr, und er sah, dass das Variokas, nein, nicht Variokas war, sondern jemand unsagbar Ekelhaftes, der flüsterte:

— Komödie, Komödie, Komödie . . .

Und von der anderen Seite beugt sich jemand anderes herab und flüstert noch grausiger:

— Ihr, ihr seid wie wir: auf die Mädchen schaut ihr, und küssen wollt ihr, wollt ihr, wollt ihr . . .

Und der erste spottet wieder mit seinem ekelhaften Lächeln:

— Werde nur Pfarrer, Vasaris, werde, werde es nur . . . ein guter Pfarrer wirst du sein, ein guter, ein guter, ein guter . . .

Vasaris wurde so furchtbar unter ihren glühenden Blicken und dem höllischen Flüstern zumute, dass er alle Kraft zusammen nahm und schwer und schmerzlich aufstöhnte. In diesem Augenblick legte ihm jemand die Hand auf die Schulter. Er sprang in der Bank auf und sah im Scheine der roten Lampe eine hohe schwarze Gestalt vor sich.

— Warum gehen Sie nicht schlafen? — sagte der geistliche Vater zu ihm. — So darf man sich nicht abmühen. Sie beben und stöhnen wie ein Kranker. Ist etwas nicht in Ordnung?

Mühsam begann Vasaris sich auf das Vorgefallene zu besinnen, es schwindelte ihm, aber ihm war leicht zumute, dass alles vorüber war.

……

In dieser Nacht schlief Vasaris den Schlaf der Toten. Am nächsten Morgen hatte er noch ein leichtes Schwindelgefühl, und während der ersten Meditation schlief er mit offenen Augen[17]). . . .

Ein zweiter Roman des Autors, „Krise", führt direkt in die Geschehnisse der Gegenwart hinein, den grossen Umbruch, der auf allen Gebieten des Lebens sich vollzieht[18]).

Grundlegend verschieden von Putinas und doch in seinem Schaffen genau so oder vielleicht noch mehr charakteristisch für das, was wir als typisch litauisch bezeichnen können, erscheint der etwas ältere, 1882 geborne Vincas Krėvė-Mickevičius, Universitätsprofessor wie auch Putinas, langjähriger Dekan der Hum. Fakultät und Folklorist, dessen Märchen-, Sagen- und Liedersammlungen ihm in der wissenschaftlichen Welt gleichfalls einen Namen gemacht haben[19]).

Vincas Krėvė ist der Schöpfer einer Neu-Romantik, die aus den lebendigen Tiefen der Volkssage gespeist wird. Er ist zugleich auch Realist, sogar Naturalist in seinen psychologischen Erzählungen, die das litauische Dorf der jüngsten Vergangenheit zum Stoffe haben.

Krėvė hat tief hineingehorcht in jene Welt der alten Sagen und Heldengeschichten, die er in seiner Heimatprovinz Dzūkija noch heute lebendig fand. Sie wurden ihm zur Grundlage seiner dramatischen Dichtungen „Šarūnas", „Skirgaila" und anderer. Am bedeutendsten wohl ist die Dichtung von dem Fürsten Šarūnas (1911), die den Leser in die Zeit vor den Ordenskämpfen führt. Aber dieses Litauen hat nichts Realistisches, das historische Kolorit ist dem Autor gleichgültig, seine Dichtung spielt „in sehr alten Zeiten"; es ist ein geheimnisvolles Land, wie es sich in den alten Sagen spiegelt, und seine Menschen sind Täter und Träumer zugleich, in mystischer Weise verbunden mit dem Geschehen und dem Geheimnis der Natur. Mystisch und geheimnisvoll, ein primitiver Mensch, leidenschaftlich, rachsüchtig, ein Feind des Christentums, ganz aus dem Elementaren seines Wesens gespeist, ist Šarūnas, der Fürst, der die Teilfürsten seines Landes überwinden, das Land Dzūkija einen und sich zum Alleinherrscher aufschwingen will. Kühn und hochfliegend in seinen Plänen, auch ein Freund der Dichtung, ist Šarūnas doch andrerseits auch der Mensch, der sich nach Liebe und Freude sehnt. Diesen beiden

Seiten seines Charakters entspricht die doppelte Tragik seines Schicksals: Seine hochfliegenden Pläne vermag er nicht zu verwirklichen, er muss sie seinem Erben Mindaugas überlassen, und in seinem persönlichen Schicksal scheitert er gleichfalls, als er, von Eifersucht blind gemacht, seine edle Frau Voverė erschlägt. Allerdings bildet diese Familientragödie nur ein Rankenwerk um die Grundidee der Dichtung — die Einigung des Landes Dzūkija.

> „Eine Sonne nur steht am Himmel, ein Herrscher nur soll sein in Dainava, oder die Erde wird mich lebend nicht halten".

Neben Šarūnas verblasst die Zeichnung der übrigen Personen der Dichtung, er selbst ist überlebensgross herausgearbeitet, wie die alten Volkssagen ihn schildern[20]). Die Dichtung ist in Dialogform geschrieben, bemerkenswert durch ihre teilweise lyrische schöne Sprache.

Eine zweite historische Dichtung Krėvės — „Skirgaila" (1925) — bildet der Zeit und dem Ideengehalt nach eine Fortsetzung der ersten. Das vieraktige Drama hat das Verhältnis dieses Grossfürsten zu Polen und dem deutschen Orden zum Stoff. Im Zentrum der Handlung steht die Fürstentochter von Lyda, Ona Duonutė, die von dem deutschen Ritter Keller geliebt wird und ihn wiederliebt. Im zweiten Akt kommt es zu einem Zusammenstoss zwischen Skirgaila und dem Ritter. Skirgaila zwingt die Fürstin, seine Gemahlin zu werden, und vereinigt durch diese Ehe ihr Land mit dem seinen. Den Höhepunkt des Dramas bildet der dritte Akt, in dem der Grossfürst einen schweren inneren Kampf besteht. Er sieht die Kraftlosigkeit der alten heidnischen Götter, die Macht des Christengottes, er fühlt sich politisch bedroht durch Polen sowohl wie den Orden, und er sieht seine Ehe gefährdet durch die Liebe seiner Frau zu dem deutschen Ritter. Schliesslich siegt das Gefühl der Rache in ihm. Im letzten Akte erfolgt die Auflösung: Der Fürst vollendet seine grausame Rache, indem er Keller lebendig begraben lässt. In der Stärke seiner Tragik erreicht dieses Werk die Kraft der hohen Dramatik.

Nicht weniger charakteristisch als dieses Drama ist die in einer gehobenen lyrischen Sprache geschriebene Dichtung „Dainavos šalies senų žmonių padavimai" (Sagen der Alten aus dem Lande Dainava), deren Einführung ich in meinem Buche „Hinter den Seen, hinter den Wäldern. Bilder litauischen Volkstums", in deutscher Nachdichtung gegeben habe. Hier entfaltet sich der volle romantische Glanz der Krėvėschen Sprachkunst, und die geheimnisvolle Stimmung des alten heidnischen Landes überträgt sich unmittelbar auf den Leser. Von den träumenden Mädchen an kupfernen Toren, welche die Jünglinge erwarten, die auf dunkelbraunen Rossen mit silbernen Hufen und goldenem Zaumzeug heranreiten, berichtet diese Dichtung, vom Tod in der Schlacht und der Trauer um den Geliebten. Die ganze Stimmung der idealisierenden Dainos wird hier lebendig.

Aber das litauische Dorf hat auch noch eine andere Seite, und dass Krėvė auch diese zu erfassen wusste, beweist die Weite seiner künstlerischen Konzeption. Sein Drama „Žentas" (Der Schwiegersohn) schildert uns die Folgen einer nur aus Besitzrücksichten ohne Liebe geschlossenen Heirat, den Unfrieden in einer Bauernfamilie, in plastischen und realistischen Bildern, und in den Bauernerzählungen, die in Band II und III seiner Werke unter dem Titel „Šiaudinėj pastogėj" (Unterm Strohdach) gesammelt sind, gibt er uns Analysen und Zustandsschilderungen aus dem bäuerlichen Leben der jüngsten Vorkriegszeit. In ihrem Realismus erinnern sie zuweilen geradezu an Žemaitė, so etwa, wenn der Autor in „Vargingame gyvenime" (Leben im Elend) eine verfallene Dorfhütte beschreibt.

P. Lapienė bemerkt an einer Stelle ihrer Analyse der Schriften Krėvės[21]) sehr fein, dass jedes Volk von aussen gesehen auf den Beschauer den Eindruck eines Monolithen macht, dass sich aber bei näherer Betrachtung sehr grosse Unterschiede ergeben. Ebenso glichen sich unter dem Einfluss der Zivilisation dort, wo diese stärker einwirke, auch die psychischen Unterschiede mehr aus als in jenen Ländern, wo die allgemeine

Kulturhöhe eine geringere sei. Es sei dahingestellt, ob die Tatsache, dass es auf dem Lande mehr selbständige und eigenartige Köpfe, mehr „Originale“ gibt als in der Stadt, lediglich von der Kulturhöhe abhängt, und ob nicht vielleicht auch die grössere Unabhängigkeit des selbständig wirtschaftenden Bauern von anderen Menschen zu einer grösseren inneren Freiheit Menschen und Dingen gegenüber führt und damit zum Entstehen eigenartiger Charaktere. Einen solchen eigenartigen Menschen schildert Krėvė etwa in seiner Erzählung „Skerdžius“ (Der Hirte). Der uralte Lapinas, ein grosser Spassmacher und Lügner, Animist, Pantheist und Mystiker, der an die Laumen, die bösen Feen, glaubt, und dem der Wald mit Zauberei erfüllt erscheint, bildet sich ein, er werde so lange leben wie die Linde des Bauern Grainis. Und als dieser eines Tages die Linde fällt, stirbt auch Lapinas — vielleicht an einer Erkältung — eine Erklärung, die der Dichter für den zweifelnden Leser offen lässt. Eine andre Erzählung „Bobulės vargai“ (Die Mühen der Alten) ist mehr eine Zustandsschilderung, eine Darstellung, in der ganz realistisch und typisch die vielen Hausarbeiten eines Sommertages geschildert werden, die tausende solcher alten Frauen zu leisten haben. Eine feine psychologische Darstellung eines naiven Landmädchens lesen wir in der kurzen Erzählung „Silkės“ (Die Heringe). Hier hat die Magd Marcelė einem alten halbblinden Juden, welcher der Bäuerin Heringe verkauft hat, ein paar Heringe entwendet und wird nun von der Bäuerin ausgescholten und mit der Beichte erschreckt. Die wenigen Worte graben sich so tief in ihr Unterbewusstsein ein, dass sie in der Nacht einen ganz besonderen Traum hat. Sie ist im Himmel.

> „Dort war es so schön wie in der Kirche von Pivašiūnai. Überall brannten Kerzen und Lichter. Der Herrgott selbst, grau, mit einem langen Bart, sass hoch auf dem Altar, und rings um ihn herum alle Engel: die einen, ganz klein wie auf dem Bilde der Heiligen Jungfrau zu Merkinė, flogen hoch und niedrig um den lieben Gott, und die andern, schon gross in langen Kleidern, mit grossen Flügeln an den Schultern, knieten am Altare und

> hatten die zarten Hände gefaltet wie die jungen Pfarrerlein oder Kleriker und lobten Gott."

Der Himmel ist voll von Seelen „wie die Kirche zu Merkinė beim Fest des Heiligen Rochus". Endlich gewahrt Marcelė auch ihre verstorbene Mutter. Sie will sich zu ihr durchdrängen, aber ein Engel vertritt ihr den Weg. Er schilt sie, dass sie in ihrem Alltagskleid die weissen Gewänder der Seelen beschmutze, und fährt sie an:

> „Wozu hast du die Heringe in Gottes Haus gebracht? — Damit sie Gestank machen?"

Marcelė sieht an sich herab und bemerkt, dass sie tatsächlich die drei Heringe, die sie doch schon gegessen hat, in der Hand hält, und dass die Lake an ihrem Kleide herabläuft.

> „Da nahm sie der Engel bei der Hand und führte sie durch den ganzen Himmel geradeswegs vor Gottes Thron. Marcelė war es eine solche Schande, dass sie am liebsten in die Erde gekrochen wäre" . . .
>
> „Und die Seelen begleiteten sie. Am schwersten war es Marcelė, dass sie der Engel an der Stelle vorbei führte, wo ihr Mütterlein sass. Obwohl Marcelė nicht die Augen hob, fühlte sie, wie ihr Mütterlein schmerzlich auf sie blickte. Sie fühlte es und wurde rot wie eine Ebereschenbeere."

Vor Gott vermag sie sich nicht zu rechtfertigen. Sie wird aus dem Himmel gestossen, die Tür fällt hinter ihr ins Schloss, und sie steht draussen, von gehörnten Teufeln umringt. In furchtbarem Erschrecken wacht sie schweissgebadet auf.

Und nun zeigt sie zum zweiten Male ihre Naivität. Sie schleicht sich heimlich in der dunklen Nacht in den Vorraum, nimmt 6 Eier der Bäuerin aus dem Spind und verbirgt sie im Sande,

> „und ungeduldig wartet sie auf den Sonntag, an dem sie Kušlius die Eier bringen und ihm die gestohlenen Heringe damit bezahlen wird! . . . Dann braucht sie keine Angst mehr zu haben, dass man sie wieder wegen Diebstahls aus dem Himmel treiben wird! . . ."

Mögen die kurzen Beispiele genügen. Das Psychologische und auch das Beschreibende steht bei diesen Erzählungen im Vordergrunde, die eigentliche Handlung tritt häufig zurück. Der Dichter sieht seine Personen von einer überlegenen Warte, er schildert ihre Schicksale mit einer leichten Ironie und doch einer inneren Anteilnahme. Literarisch wie volkskundlich bedeuten die Bauerngeschichten Krėvės einen Höhepunkt in der bisherigen Entwicklung der litauischen Literatur.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wir haben den Rundgang durch das Werden und Wachsen des litauischen Schrifttums bis zur jüngsten Gegenwart damit abgeschlossen. Wir sahen, wie diese Literatur, entstanden und erwachsen zunächst unter einem fremden Stern, ihre Selbständigkeit und Eigenheit im wesentlichen erst in unserem Jahrhundert erhält. Im Rahmen der vorliegenden Darstellung beanspruchte sie eine ausführlichere Berücksichtigung, spiegelt sich doch in ihr die innere geistige Entwicklung des litauischen Volkes, deren Triebkräfte aufgezeigt und deren Gang bestimmt werden sollte.

p. 298 blank

7: Jungfer
RB5 Lithuanians RB5

ANMERKUNGEN

ERSTES KAPITEL

Zur Aussprache der im Text vorkommenden litauischen Worte sei folgendes bemerkt: z = weiches s, s = scharfes s, c = z, ž = j (wie in französ. jardin), š = sch, č = tsch, e = offenes ä, ė = e.

Die Namensschreibung im Text erfolgte einheitlich nach der amtlichen litauischen Terminologie, also „Suvalkija“ statt russ. Suwalki, „Garliava“ statt russ. Godlewo, „Vilnius“ statt russ. Wilna (poln. Wilno) u. s. w. Eine gewisse Uneinheitlichkeit, die jedoch mit in Kauf genommen werden musste, ergab sich infolge des deutschen Sprachgebrauchs bei gewissen Ableitungsformen: „im Suwalkischen“, das „Kauener Stadtbild“ u. a.

Zur Schreibung der Personennamen sei bemerkt, dass ursprüngliche nichtlitauische Namen den Forderungen der deutschen Sprache entsprechend selbstverständlich unverändert blieben, also „Mickiewicz“, „Kraszewski“ u. s. w. Dagegen wurden die Namen älterer litauischer Schriftsteller auch dort, wo sie in den ursprünglichen Texten der Sitte der Zeit nach teilweise polonisierte Formen aufweisen, ebenso selbstverständlich in ihrer litauischen Form gegeben, also „Daukantas“ statt poln. Dowkont u. s. w.

Eine vollständige Bibliographie der litauischen Sprachforschung gibt das jährlich erscheinende „Indogermanische Jahrbuch“ (Verlag Walter de Gruyter, Berlin u. Leipzig). Daneben seien von den wichtigsten neueren Werken genannt:

Leskien. Litauisches Lesebuch. Heidelberg 1919. — A. Baranowski. Litauische Mundarten. Bd. I. Texte. Bd. II. Grammatische Einleitung. Herausg. v. F. Specht, Leipzig 1920/22. — G. Gerullis. Litauische Dialektstudien. Leipzig 1930 (Grundlegend.) — A. Salys. Kelios pastabos tarmių istorijai. (Einige Bemerkungen zur Dialektgeschichte.) Mit einer Dialektkarte. Archivum Philologicum IV, 21—34. Kaunas. (Diese Zeitschrift dient speziell der litauischen Sprachforschung.) G. Gerullis.

ieji lietuvių skaitymai I. (Altlitauische Lesestücke.) Kaunas 1927. (Das Werk enthält ausgewählte Beispiele aus alten Schriften.) K. Būga. Lietuvių kalbos žodynas I—II. (Wörterbuch der litauischen Sprache.) Kaunas 1924. (Sprachwissenschaftlich sehr wichtig.) — Ders. Die Vergangenheit der aistischen (baltischen) Völker im Lichte der Ortsnamenforschung. Streitberg-Festgabe. Leipzig 1924. — P. Skardžius. Die slawischen Lehnwörter im Altlitauischen. „Tauta ir žodis" (Volk und Wort) Bd. VII. Kaunas 1931. — K. Alminauskas. Die Germanismen des Litauischen I. Kaunas o. J.

1) Einen Vergleich des Altpreussischen mit dem Litauischen erschwert die Tatsache, dass von der altpreussischen Sprache wenig mehr als drei Übersetzungen des lutherischen Katechismus (zwei vom Jahre 1545 und eine vom Jahre 1561) erhalten geblieben sind. Damals aber war, wie Kurschat bemerkt, das Preussische schon eine aussterbende Sprache, und die Übersetzer waren ausserdem der Sprache anscheinend nicht so mächtig, „ um dieselbe zuverlässig genau wiedergeben zu können". (Friedrich Kurschat, Grammatik der littauischen Sprache. Halle 1876. S. 56—57.)

2) Trautmann. Altpreussische Sprachdenkmäler. S. VIII—XV.

3) A. Schleicher. Handbuch der litauischen Sprache. Bd. I. Litauische Grammatik. Prag 1856/57). Einleitung.

4) A. Senn. Kleine litauische Sprachlehre. Heidelberg 1929. S. 2.

5) Trautmann. Baltisch-slawisches Wörterbuch. Göttingen 1923. — Vergl. ferner: E. Fraenkel. Zur baltoslawischen Ethymologie und Wortforschung. „Tauta ir žodis" Bd. III. S. 481—489. Kaunas 1925.

6) Fr. Kurschat a. a. O. S. 53.

7) K. Būga. Die litauisch-weissrussischen Beziehungen und ihr Alter. Sonderdruck der Zeitschrift für slawische Philologie aus Bd. I, Heft 1/2. S. 26—55. Leipzig 1924. — Būga weist hier nach, dass eine Reihe von weissrussischen Worten religiösen Inhalts schon vor 1387 in die litauische Sprache eingedrungen sein müssen (S. 50 u. 52). Das Gleiche gelte für die Bezeichnungen einer Reihe von Gegenständen, mit denen die Litauer durch den Handel mit den Weissrussen schon vor 1200 bekannt geworden seien, z. B. Glas, Seide, Markt, Esel, Radieschen u. a. (S. 46).

8) A. Senn a. a. O. S. 5—6.

9) Sämtliche grammatischen Darstellungen der heutigen litauischen Schriftsprache fussen in erster Linie auf den Arbeiten von Prof. Jablonskis, der unter dem Namen Rygiškių Jonas schrieb. 1) Rygiškių Jono Lietuvių kalbos vadovėlis. Kaunas 1925. 2) Rygiškių Jono Lietuvių kalbos gramatika. 2. Aufl. Kaunas-Vilnius 1922.

10) Zitiert nach Bezzenberger. S. Anm. 13.

11) Prof. Dr. Leo Brenner. Litauer und Preussen, Stammesbrüder der Griechen. Deutsche Tageszeitung vom 12. 9. 1917.

12) Schleicher. Vergleichende Sprachgeschichte 1848 (vergl. hier das Kapitel über den „Zetazismus der litauischen Sprache"), und: Die Sprachen Europas 1850.

13) Bezzenbergers Erwiderung auf L. Brenners Aufsatz: Litauer und Preussen. Königsb. Hartungsche Zeitung v. 10. 2. 1918. — Vergl. hierzu in der gleichen Zeitung vom 24. 10. 1918 die Erwiderung von Dr. Herbert Krüger. Griechen und Litauer: „Ob die auf lautliche Unterschiede begründete Zweiteilung der indogermanischen Sprachen in Kentum- und Satem-Sprachen auch einen guten Masstab für den Grad der Verwandtschaft der betreffenden Völker bildet, wird von mancher Seite bestritten. Es muss der Arbeit der Fachgelehrten überlassen bleiben, ob zwischen den Litauern und Griechen nur die allgemeine indogermanische Verwandtschaft oder noch eine etwas nähere besteht, die Herr Geheimrat Bezzenberger in Abrede stellt. Vor der angenommenen Zweiteilung muss doch einmal ein einheitliches Urvolk vorhanden gewesen sein, und wenn man dann, wie auch Herr Geheimrat Bezzenberger es tut, die Urheimat dieses Urvolkes nicht wie früher im fernen Asien, sondern in Europa am Gestade der Ostsee annimmt, so sind die Vorväter der Griechen doch einst aus der nordischen Heimat, sei es vor oder nach den Litauern sich vom Urvolk trennend, nach Süden ausgewandert."

14) W. Kalwaitis. Litauischer Namensschatz. (Lit. u. deutsch.) Tilsit 1910. S. 24, wo folgende sich steigernde Diminutiva von „mama" angegeben sind: mamaitė + mamaitužė + mamaitužužė + mamaitužužužė + mamaitužužužėlė. Es wäre möglich, dass ein gewissenhafter Philologe bei der Zählung sämtlicher Diminutivformen dieses einen Wortes auf die Zahl 100 käme.

15) F. Brender. Die Verwendung der sogenannten Diminutive im Litauischen. Tauta ir Žodis. Bd. III. S. 76—111. Kaunas 1925.

16) C. C. Reisig. Vorlesungen über lateinische Sprachwissenschaft. Berlin 1881. Bd. 1. S. 219. — Die hier angeführte Be-

merkung stimmt überein mit den Ergebnissen von W. Schmidt, der, von völlig anderen Gesichtspunkten ausgehend, in seinem Werke „Sprachfamilien und Sprachenkreise der Erde" auf S. 464 die (im Litauischen durchweg erfolgende) Voranstellung des Genetivs einer naiven, natürlichen, spontan warmen Denkweise zuschreibt, während in der kühleren konstruktiven, „logischen" Denkweise der Genetiv, eben weil er die differentia specifica, das Spätere, das Nachherige, zum Ausdruck bringt, nachgestellt werde.

17) W. St. Vydūnas. Litauen in Vergangenheit und Gegenwart. Tilsit 1916. S. 87—88.

18) Élisée Reclus. Nouvelle Geographie Universelle. Paris 1880. T. V. S. 431.

19) W. St. Vydūnas a. a. O. S. 88.

20) Die ältesten litauischen Sprachdenkmäler vom Jahre 1547 ab sind abgedruckt bei Gerullis: Moswid. Die ältesten litauischen Sprachdenkmäler bis zum Jahre 1570. Herausgegeben von Dr. Georg Gerullis. Indogermanische Bibliothek. Bd. II. Heidelberg 1923.

21) Eine kurze Würdigung von Jablonskis in deutscher Sprache gibt Vydūnas: Schöpfer der litauischen Schriftsprache. Unsere Stimme. Heft 2. S. 27—28. Tilsit.

22) Niedermann, Senn, Brender. Wörterbuch der litauischen Schriftsprache. Bd. 1. Heidelberg 1932.

23) Christian Gottlieb Mielcke. Littauisch-deutsches und Deutsch-littauisches Wörterbuch. Königsberg 1800. Vorrede S. 4.

24) Die wichtigste wissenschaftliche Literatur über die litauische Sprache aus dem 19. Jahrhundert ist verzeichnet bei Oscar Wiedemann. Handbuch der Litauischen Sprache. Strassburg 1897. S. 4—6. — Besonders erwähnt seien: Leopold Geitler. Litauische Studien. Prag 1875. — Adalbert Bezzenberger. Beiträge zur Geschichte der litauischen Sprache. Auf Grund litauischer Texte des XVI. und des XVII. Jahrhunderts. Göttingen 1877. — Ders. Litauische Forschungen. Beiträge zur Kenntnis der Sprache und des Volkstums der Litauer. Göttingen 1882. — Anton Baranowski und Hugo Weber. Ostlitauische Texte. Weimar 1882. (S. auch die in dem Kap. über die Volksdichtung angegebene Literatur.)

ZWEITES KAPITEL

Da es bei der unübersehbaren Fülle der Literatur über die litauische Volksdichtung unmöglich erscheint, an dieser Stelle einen vollständigen Überblick zu geben, verweise ich für die Dainos auf die von V. **Biržiška** veröffentlichte „Bibliographie zur Literatur über die litauischen Dainos" (Lietuviškųjų dainų literatūros bibliografija) in „Mūsų Tautosaka" Bd. III. Kaunas 1931, S. 187—223 — für die übrigen Zweige der Volksdichtung neben den Textnoten auf den Absatz in Kap. II. „Zur litauischen Folkloristik".

1) **Vydūnas**. Der Charakter der litauischen Volksweisen. Ztg. d. X. Armee, Nr. 511.

2) Fr. **Kurschat**. Grammatik der littauischen Sprache. Halle 1876. S. 448. „So viel ich davon verstehe, verrathen die littauischen Lieder mehr oder weniger griechische Tonweisen..."

3) Chr. **Bartsch**. Dainų Balsai, Melodien und deutsche Übersetzung litauischer Volkslieder. 2 Bände. Heidelberg 1886—1889. Bd. I. S. 34, Melodie 27. (Die Liedersammlung enthält 392 verdeutschte Dainos, die erste Strophe zugleich litauisch angeführt.)

4) T. **Brazys**. Die Singweisen der litauischen Dainos. Stuttgart 1918. — Ders. Lietuvių liaudies daina vestuvėse (Litauische Hochzeitslieder). Tauta ir Žodis. Bd. II. Kaunas 1924, S. 190—238. — Ders. Kaikurie lietuvių ir latvių liaudies dainų melodijų giminystės bruožai (Einige verwandtschaftliche Züge in den Melodien litauischer und lettischer Volkslieder). Tauta ir Žodis, Bd. V. Kaunas 1928, S. 215—224. Ders. Lietuvių tautinių dainų melodijos (Melodien litauischer Volkslieder). Kaunas 1927. (199 Melodien.)

5) Vergl. hierzu W. **Hoffheinz**. Giesmų Balsai. Litauische Kirchengesänge. Herausgegeben von der Litauischen litterarischen Gesellschaft. Tilsit 1894, Einleitung: „Er (scil. der Litauer) springt in seinen Melodien, zieht die Töne über und verändert den Rhythmus . . . Wo sie diese Melodien nur herhaben? — Wer kann das jetzt noch erkunden? Gewiss sind viele aus alten Dainos-Melodien entstanden". — (Der Einfluss des litauischen Volksgesanges auf den Kirchengesang ist m. W. noch nicht untersucht worden. — Für Deutschland vergl. hier etwa die interessante Untersuchung von Prof. Fellerer „Der Durchbruch deutschen Musikempfindens im liturgischen Gesang des Mittelalters" in „Funde und Forschungen" Jahrg. 1938, Nr. 7, S. 75—76.)

6) Chr. Bartsch a. a. O. Bd. II. S. VII—VIII.

7) G. H. Nesselmann. Dainos, Littauische Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt. Mit einer Musikbeilage. Berlin 1853., Einleitung S. IX. (Die Sammlung enthält 410 Volkslieder mit Übersetzung und ca. 60 Melodien.)

8) B. Sruoga. Dainų Poetikos Etiudai (Studien zur Poetik der Dainos). Kaunas 1927.

9) A. R. Niemi u. A. Sabaliauskas. Lietuvių dainos ir giesmės (Litauische Dainos und Gjesmes). Annales Academiae Scientiarum Fennicae Bd. VI. S. 301 u. 298. (Zitiert nach Sruoga a. a. O. S. 40. Die Sammlung umfasst 1459 in Nordost-Litauen aufgezeichnete Liedertexte und 26 Melodien.) Helsinki 1912.

10) Antanas Juszkewicz. Lietuviszkos Dajnos, uszraszytos Welunos apigardoje (Litauische Dainos, aufgezeichnet im Kirchspiel W.). Kasan 1882, Nr. 1520. (Die grosse dreibändige Sammlung enthält die Texte von 1569 Liedern.)

11) M. Biržiška. Dainos keliais (Auf den Wegen des Volksliedes). Vilnius 1921, S. 22—24.

12) K. Bücher. Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1902.

13) Über das litauische Arbeitslied vergl. B. Sruoga a. a. O. S. 29—35, sowie das Kap. „Darbo daina" (das Arbeitslied) bei Biržiška a. a. O. S. 33—62. Weiterhin M. Biržiška. Dainų istorijos vadovėlis (Leitfaden der Geschichte der Dainos). Kaunas 1925, S. 42—53.

14) Ludwig Rhesa. Dainos oder litthauische Volkslieder. Königsberg 1825. Neue Auflage mit einigen Berichtigungen von Kurschat. Berlin 1843. Nr. 2. — Goethes Rezension der Sammlung in: Werke, Stuttgart 1833, 46. Bd. S. 346—367. (Die Rhesasche Sammlung enthält 85 Dainos mit deutscher Übertragung. — Vergl. hierzu auch den „Hausschatz der Volkspoesie" von O. L. B. Wolff, Leipzig 1853.)

15) M. Biržiška. Dainos keliais a. a. O. S. 40.

16) Ebenda S. 52.

17) Ebenda S. 57.

18) Ebenda S. 47.

19) Ich verdanke die Angaben über die Tänze „Suktinis" und „Norių miego" dem Leiter des volkskundlichen Archivs, Herrn Dr. J. Balys.

20) **Adelbert von Chamisso**, Werke, 5. Aufl. Berlin 1864. Bd. I. S. 164—166. (Für das Schlussmotiv dieses Gedichtes gibt es im Litauischen nicht weniger als 37 Varianten. Vergl. J. **Balys**. Nuo žirgo kritęs bernelis (Der vom Ross gestürzte Bursche). Tautosakos Darbai. Bd. I. S. 142—178).

21) A. **Niemi**. Die Beziehungen zwischen der litauischen und der finnischen Volkspoesie. Litauische Warte Nr. 1. 1920. S. 13.

22) **Jonas Norkus**. Didžiojo karo laikų lietuvių dainos (Lieder aus der Zeit des Weltkrieges), Kaunas 1927.

23) L. **Rhesa** a. a. O. Nr. 48.

24) **Nesselmann** a. a. O. Nr. 131.

25) B. **Sruoga** a. a. O. S. 9.

26) M. **Biržiška**, vadovėlis a. a. O. S. 55.

27) **Niemi-Sabaliauskas** a. a. O. Nr. 842.

28) Daynas žemaycziu surynktas yr yszdutas par **Symona Stanewicze**. Wylniuje 1829. S. 12—13.

29) In dieser Tatsache liegt auch der Grund, warum in der litauischen Liederforschung selbst über diese Frage Uneinigkeit besteht. So wird z. B. B. Sruogas Ansicht „In den litauischen Volksliedern ist, als Regel, die Strophe unbedingt nötig" (a. a. O. S. 21) von Dr. Balys und anderen für die älteren Lieder bestritten. (Vergl. hierzu auch L. Gira „Lietuviškos eilėdaros kūrimosi raida" (Die Entwicklung der litauischen Versbildung) in Bd. III. des Journals „Darbai ir Dienos" S. 130—213).

30) **Adalbert Bezzenberger**. Litauische Forschungen. Beiträge zur Kenntnis der Sprache und des Volkstums der Litauer. Göttingen 1882, S. IX—X. (Eins der wertvollsten Werke der älteren folkloristischen Forschung. Es enthält u. a. 67 Volkslieder mit einer Musikbeilage, 12 Volkserzählungen, gegen 100 Rätsel, über 100 Sprichwörter, eine grosse Anzahl von Verwünschungen und Schimpfwörtern sowie einen wertvollen Abschnitt über „abergläubische und andere volkstümliche Vorstellungen und Gebräuche der Litauer". Entstanden 1879—1881.)

31) B. **Sruoga** a. a. O. S. 29.

32) Vergl. hierzu **Dowkont** (Daukantas). Daynes žemaitiû, pagal žodiû Dajninikû iszraszytas. Petropilie 1846, S. 8 u. 10 „margouie gegelė" und „marga gegelė". — Diese Sammlung „schamaitischer Lieder, nach den Worten der Sänger aufgezeichnet", ist eine der wertvollsten älteren Sammlungen; sie enthält 118 Dainos.

33) A. Niemi a. a. O. S. 28.

34) S. Stanewicz a. a. O. Nr. I, S. 7—8.

35) Ebenda Nr. XXIV, S. 54.

36) Den litauischen Text vergl. bei Rhesa a. a. O. Nr. 28, S. 95.

37) Dr. R. von der Meulen. Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer. Leiden 1907.

38) Vergl. für das Folgende das Kap. „Symbolik" bei B. Sruoga a. a. O. S. 92—115.

39) L. Rhesa a. a. O. S. 51.

40) J. Šimtakojis. Trakiečių dzūkų dainos (Lieder der Traker-Dzuken). Shenadoah 1899. XX.

41) Die Äusserungen Herders über das litauische Volkslied finden sich in den „Fragmenten über die neue deutsche Literatur" und in seinem Aufsatz „Über Ossian und die Lieder alter Völker." — In einem Briefe an Hamann vom 18. Juni 1775 teilt er diesem mit, dass er von Kreutzfeld vier schöne litauische Lieder gelesen habe. „Sie sollen in meine Volkslieder, gewiss, o hätt' er mehr!" — Vergl. ferner Herders Werke (Bong, Stuttgart) Teil V „Ideen zur Philosophie der Menschheit" Bd. II. S. 16 und die Anmerkungen von Ernst Naumann zu seinen „Litauischen Volksliedern". — Zu den Kreutzfeldschen Übertragungen vergl. ferner Müller-Blattau. Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik. Königsberg 1931, S. 21.

42) Über den Einfluss der litauischen Volkslieder auf Goethe vergl. den ausgezeichneten Aufsatz von Priv.-Doz. Dr. Erich Jenisch: Goethe und die Dainos. Ostdeutsche Monatshefte 1930. 11. Jahrgang, Heft 7, S. 417—422. — Erwähnt seien ferner Antana Domeikaitė: Die litauischen Volkslieder in der deutschen Literatur. Diss. München 1928, und Ignas Skrupskelis: Die Litauer in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Diss. Wien 1932.

43) F. u. H. Tetzner. Dainos. Litauische Volksgesänge. Reclams Universalbibliothek Nr. 3 694. S. 30. (Eine gute historische Studie über das litauische Volkslied mit 70 gereimten Übertragungen.)

44) A. v. Chamisso a. a. O. S. 138.

45) Die Übertragungen von O. Wöhrle sind abgedruckt in „Das Litauenbuch. Eine Auslese aus der Zeitung der X. Armee". 1918.

S. 155—159. — Die auf den Übertragungen Nesselmanns beruhenden nicht immer geglückten Nachdichtungen Richard Dehmels sind veröffentlicht in „Die neue Rundschau". XXVIII. Jahrg. d. freien Bühne. 1. Heft v. Januar 1917. — Für Herbert Eulenberg vergl.: Struck und Eulenberg. Skizzen aus Litauen, Weissrussland und Kurland. 1916.

46) Aus der Fülle der damaligen grösstenteils populären Literatur über das litauische Volkslied seien einige wenige in der Zeitschrift: „Das neue Litauen" 1917/18 erschienene Aufsätze hervorgehoben: Tetzner. Tolminkemer Erinnerungstage. 1917. Nr. 5/6. — Alfred Brust. Die litauische Kultur und der Expressionismus. 1918. Nr. 1. — Victor Jungfer. Die Raubehe im litauischen Volksliede. 1918. Nr. 15/16. — W. W. Ulmenried-Naujeck. Zur litauischen Literatur. 1918. Nr. 18/19. — Daneben sei auf die gleichen Jahrgänge der damals herausgegebenen „Zeitung der X. Armee" verwiesen, in deren Literaturbeilage eine Reihe tatsächlich wertvoller Beiträge zur Erforschung der litauischen Volkslieder und ihrer Melodien enthalten ist. — Für die neueste Zeit vergl. Möller. Das Lied der Völker (Heft 13 über das litauische Volkslied) Leipzig 1930, und H. Engert. Aus litauischer Dichtung. Deutsche Nachdichtungen. 1. Aufl. Kaunas 1935, 2. Aufl. 1938.

47) F. u. H. Tetzner, a. a. O. S. 5.

48) Chr. Bartsch. Über litauische Volksliteratur. Mitteilungen der Litauischen litterarischen Gesellschaft, Bd. II. Tilsit 1884, S. 100.

49) Akiras Biržys. Lietuvos miestai ir miesteliai. Bd. I. Alytaus apskritis. Dzūkų kraštas. Kaunas 1931. S. 397. (Litauens Städte und Flecken. Bd. I. Der Kreis Alytus. Das Land der Dzuken.) — Die bedeutendste Sammlung litauischer Totenklagen ist die von Dr. J. Basanavičius. „Lietūvių raudos" (Litauische Raudos), abgedruckt in der Zeitschrift „Lietūvių Tauta" Bd. IV, Heft 1, S. 59—145. Vilnius 1926.

50) Die wichtigsten litauischen Märchensammlungen sind folgende: Aug. Schleicher. Litauische Märchen, Sprichwörter, Rätsel und Lieder. 1857. (Mehr sprachwissenschaftlich.) — A. Leskien und K. Brugmann. Litauische Volkslieder und Märchen aus dem preussischen und dem russischen Litauen. Strassburg 1882. (Die ausserordentlich wertvolle Sammlung enthält u. a. 249 (nicht übersetzte) Volkslieder und 47 ins Deutsche

übersetzte Märchen nebst Kommentar von Wilhelm Wollner.) — Dr. J. Basanavičius. Yvairios Lietuviškos Pasakos (Verschiedenartige litauische Märchen). 4 Bände. 4. Aufl. Kaunas 1928. — Ders. Iš gyvenimo lietuviškų vėlių bei velnių (Aus dem Leben der litauischen Seelen und bösen Geister). Chicago 1903. (Enthält 198 Volkserzählungen sowie eine eingehende Untersuchung des litauischen Totenkults mit umfangreichen Literaturangaben.) — Für das litauische Tiermärchen vergl.: Pasakos apie paukščius. Žemaitische Tierfabeln. Text, Wörterverzeichnis und Übersetzung. Herausgegeben von Hugo Scheu und Alexander Kurschat. Heidelberg 1913. — Die zugänglichste Sammlung litauischer Volksmärchen in deutscher Übertragung sind heute die von H. Boehm und F. Specht 1924 bei Diederichs herausgegebenen Lettisch-litauischen Volksmärchen. (Für die gegenwärtige Märchenforschung vergl. Kap. II, 5 des vorliegenden Buches.)

51) V. Jungfer. Hinter den Seen, hinter den Wäldern. Königsberg 1932, S. 91. — Boehm und Specht a. a. O. Nr. 8 und 13 sowie Einleitung S. 158.

52) F. von der Leyen. Das Märchen. Leipzig 1911. S. 80.

53) M. Valančius. Palangos Juzė (Josef von Palanga). 5. Aufl. Vilnius 1906. S. 121.

54) A. Bezzenberger. Litauische Forschungen a. a. O. S. 61—64. — Krėvė-Mickevičius. Aitvaras dzūkų legendose (Der Aitvaras in den Legenden der Dzuken). Mūsų Tautosaka Bd. III. S. 3—81. (16 Erzählungen). — Ders. Aitvaras liaudies padavimuose (Der Aitvaras in den Volksüberlieferungen). Kaunas 1933. — Dr. J. Balys. Aitvaras. In der Zeitschrift „Gimtasai Kraštas" Heft 1 u. 2 d. Jahrg. 1934, wo auch die gesamte wiss. Literatur über dieses Motiv angegeben ist.

55) Die Natter (Russisches Märchen). Von J. Koncewicz. Mitteilungen der Litauischen litterarischen Gesellschaft. Heft X. 1885, S. 260—262.

56) Yermoloff. Der landwirtschaftliche Volkskalender. Leipzig 1905, S. 11.

57) V. Krėvė-Mickevičius. Patarlės, priežodžiai ir išsireiškimai (858 Sprichwörter und Redensarten). Tauta ir Žodis Bd. III. Kaunas 1925. — Ders. Patarlės ir priežodžiai (Sprichwörter und Redensarten). Bisher 3 Bände, Kaunas 1934—37. (Diese bisher grösste Sprichwörtersammlung ist alphabetisch ge-

ordnet. Bd. I. 1—7766, Bd. II. 7767—11650, Bd. III. 11651—14177. Bd. III. endet mit dem Buchstaben i.) — Zum Vergleich: F. Seiler. Deutsche Sprichwörterkunde. München 1922.

58) 1000 lettische Rätsel. Übersetzt und erklärt von A. Bielenstein. Mitau 1881. Einleitung S. 10.

59) V. Krėvė-Mickevičius. Tautosakos rinkinių 1. Mislės (Rätsel). Tauta ir Žodis Bd. V. Kaunas 1928. — Die bedeutendste Sammlung litauischer Volksrätsel ist die von K. Jurgelionis. Mislių knyga (Rätselbuch). Chicago 1913. (Über 1000 Rätsel). — Vergl. ferner die entsprechenden Kapitel bei Schleicher und Bezzenberger a. a. O. Für eingehendere Studien wichtig R. Petsch. Das deutsche Volksrätsel. Strassburg 1917.

60) Einen guten Überblick über den gegenwärtigen Stand der folkloristischen Wissenschaft in Litauen und ihrer Probleme gibt J. Balys in seiner Aufsatzreihe „Mūsų tautosaka" (Unsere Volksdichtung) in der Zeitschrift „Jaunoji Karta" (Junge Generation), Jahrg. 1938. Nr. 7, 9, 10, 11 u. 12. Eine kurze Zusammenfassung enthält der Aufsatz des gleichen Verfassers: A short review of the collection of Lithuanian folk-lore (Tautosakos darbai Bd. I).

DRITTES KAPITEL

Grundlegend für die Kenntnis der litauischen Volkskunst ist heute das grosse von der Landwirtschaftskammer herausgegebene Werk: „Sodžiaus Menas" (Die Kunst des Dorfes), von dem bisher 6 Bände vorliegen. Bd. I. Webereien. Bd. II. Schürzen. Bd. III. Muster von Erzeugnissen der Volkskunst (Schnitzkunst, Töpferei u. s. w.). Bd. IV. Bänder (Juostos). Bd. V. Strick- und Häkelmuster. Bd. VI. Muster altertümlicher Handarbeiten. Erschienen Kaunas 1931/34. — Es handelt sich um ein grosses Bilderwerk mit ausführlichen von dem Leiter der Abteilung für Volkskunst A. Tamošaitis geschriebenen Einleitungen über die einzelnen Techniken und ihre Entwicklung. (Vergl. daneben den Aufsatz des gleichen Verfassers über die litauischen Webereien in der „Liet. Enciklopedija" (Litauischen Enzyklopädie) Bd. I.) Ausschliesslich die litauischen Juostos behandelt das von Galaunė herausgegebene Bilderwerk „Lietuvių juostų raštai" (Muster litauischer Bänder). Kaunas 1928. (40 lithographierte Tafeln.) Die litauischen Dachkreuze sind ausführlich behandelt in dem grossen Bilderwerk von Jaroševičius „Lietuvii Kryžiai" (Litauische Kreuze). Wilno 1912.

1) Hans Naumann. Grundzüge der deutschen Volkskunde. 2. Aufl. 1929. S. 28—29.

2) P. Galaunė. Lietuvių liaudies menas, jo meninių formų plėtojimosi pagrindai. Hum. mok. fakulteto leidinys. (Die litauische Volkskunst, die Grundlagen der Entwicklung ihrer Kunstformen. Veröff. d. Hum. Fak.) Kaunas 1930. S. 33—38.

3) Cornelius Gurlitt. Alt-litauisches Bauwesen. „Der Tag", Berlin, v. 8. IX. 1918.

4) Vergl. hierzu auch Dr. Dethlefsen. Führer durch das Ostpreussische Heimatmuseum. 1913. S. 12.

5) Zitiert nach Dr. Hans Mortensen. Litauen. Grundzüge einer Landeskunde. Hamburg 1926. S. 97.

6) Hans Naumann. Vom litauischen Bauernhaus. Das neue Litauen. 2. Jahrg. 1918. Nr. 1/2. S. 98—99 u. 106.

7) P. Galaunė a. a. O. S. 46—50.

8) Hans Naumann. Vom litauischen Bauernhaus a. a. O. S. 106.

9) Für das litauische Bauernhaus vergl. ferner: Baurat Richard Dethlefsen. Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreussen. Berlin 1911. Kapitel: Litauen. S. 17—35. — Adalbert Bezzenberger. Über das litauische Haus. Ein Versuch. Altpreuss. Mon.-Schr. N. F. Bd. 23. Königsberg 1886. S. 34—79. — R. Virchow. Die altpreussische Bevölkerung, namentlich Letten und Litauer, sowie deren Häuser. Verhandlungen der Berl. Gesellsch. für Anthrop., Ethnologie u. Urgeschichte. Jahrg. 1891. Berlin 1891. — A. Bezzenberger. Bemerkungen über den Hausbau im russischen Litauen und in einem Teile Kurlands. Sitzungsber. d. Altert. Gesellsch. Prussia. Heft 19. Königsberg 1895. S. 130 ff. — Grundlegend: H. Grisebach. Das polnische Bauernhaus. Veröffentlichungen der Landeskundlichen Kommission beim Kaiserl. Deutschen Gen.-Gouv. Warschau. Beiträge zur poln. Landeskunde. Reihe B. Berlin 1917.

10) Vergl. die Darstellung der Aufrisstypen des lit. Bauernhauses bei Mortensen (a. a. O. S. 93—96) und die analogen Zeichnungen bei Galaunė (a. a. O. S. 55).

11) P. Galaunė a. a. O. S. 62.

12) S. 23.

13) Hans Naumann. Volkskunde a. a. O. S. 40.

14) Dr. Günther Grundmann. Die Bethäuser und Bethauskirchen des Kreises Hirschberg. Breslau 1922. S. 8. — Zur Entwicklung der Dorfkirche vergl. ferner: Wippert u. Burgemeister. Die Holzkirchen und Holztürme der preussischen Ostprovinzen. Berlin 1905. — Gruner. Die Dorfkirche im Königreich Sachsen. Paul Brinkmann. Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts I. u. II. — Richard Konwiarz. Alt-Schlesien. Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe.

15) Prof. Dr. Paul Weber. Litauische Kirchen. In „Bilder aus Litauen". 2. Aufl. Kowno 1917. S. 121.

16) Ebenda S. 121.

17) P. Galaunė a. a. O. S. 86.

18) Naumann. Volkskunde a. a. O. S. 40.

19) P. Galaunė a. a. O. S. 92.

20) Hermann Struck und Herbert Eulenberg. Skizzen aus Litauen, Weissrussland und Kurland. Berlin 1916.

21) Alfred Brust. Die litauische Kultur und der Expressionismus. Das neue Litauen. Jahrg. 1918. Nr. 14. S. 50—51.

22) Prof. Otto Schwindrazheim. Litauische Grabkreuze. In „Das Litauenbuch der X. Armee" 1918. S. 48.

23) Luigi Caglio. Alla Biennale di Monza. 1925. (Zitiert nach Galaunė a. a. O. S. 103.)

24) W. Szukiewicz. Krzyże zdobne w gubernji Wileńskiej. „Wisła" 1903. Bd. XVII. — Brensteyn. Krzyże i kapliczki 1906 — Dr. J. Basanavičius. Lietuvių kryžiai archeologijos šviesoje (Die litauischen Kreuze im Lichte der Archäologie). Brensteyn untersucht in seinem Werke ausschliesslich die Dachkreuze Schamaitens. Der Aufsatz von Dr. Basanavičius bildet die Einleitung zu dem eingangs genannten Bilderwerk von Jaroševičius: Lietuvii Kryžiai. (Im Auszug in deutscher Sprache in V. Jungfer. Alt-Litauen. Berlin 1926. S. 71—90.) Die neueste Literatur: Antanas Rukštelė. Lietuvių Tautodailė. Kaunas 1929. S. 55—69. — Wissenschaftlich: Galaunė a. a. O. S. 101—142 (mit ausführlichen Literaturangaben).

25) P. Galaunė a. a. O. S. 110

26) S. 131.

27) S. 127.

28) S. 137.

29) Schwindrazheim a. a. O. S. 48.

30) Eine tiefgehende symbolische Deutung versucht u. a. H. Schaeder in einem Aufsatz: Litauische Ornamentik. Das Land Ober-Ost. Stuttgart u. Berlin 1917. S. 63.

31) V. Jungfer. Alt-Litauen a. a. O. S. 87. — V. Jungfer. Hinter den Seen, hinter den Wäldern. Bilder litauischen Volkstums. Königsberg 1932. S. 45 u. S. 58.

32) Einige schöne und künstlerisch wertvolle Kreuze sind heute im Garten des Vytautas-Museums in Kaunas aufgestellt.

33) Vergl. V. Jungfer. Kulturbilder aus Litauen. Berlin 1918. S. 120. Der vollständige lateinische Text lautet: „Plurimis in locis per Samogitiam divagantur imperitissimi sculptores, an verius Iconoclastae et Iconomachi, qui proprio Marte effigies Sanctorum moliantur, non quam speciem deorum, quam monstra Lernaea ab omni sacra Traditione, habitu gestuque ex toto se abhorrentia, vili autem pretio simplicioribus abtrudentes graviter eis imponant, unde optata pullulat, materia nullis vicinorum sectariorum cachinnis. Parochi locorum arguant, increpant tales et confiscent, nisi specialem an Nobis produxerint licentiam."

34) P. Galaunė a. a. O. S. 175.

35) S. 176—180.

36) Dr. Willi Burger. Altdeutsche Holzplastik. Berlin 1926. S. 179. Vergl. ferner: Franz Wolter und Willi Burger. Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland. München 1924.

37) A. Rukštelė a. a. O. S. 84.

38) Vergl. für den Absatz über die dörflichen Holzschnitte und Malereien Galaunė a. a. O. S. 231—238 sowie die dort angegebene Literatur. Ferner: P. Galaunė. Lietuvių liaudies raižinių katalogas (Katalog der Holzschnitte der litauischen Volkskunst). Kaunas 1927 sowie das entsprechende Kapitel bei A. Rukštelė a. a. O. S. 41—48.

39) Alfred Brust, vergl. Anm. 21.

40) Heinrich Schaeder a. a. O. S. 62.

41) Zur Entwicklung der Kanklės vergl. die grundlegende Arbeit des schwedischen Professors Tobias Norlind. Bidrag Till Kantelens Historia. Särtryck ur Rig 1923.

42) A. Rukštelė a. a. O. S. 42.

43) Thaddäus von Dowgird. Margutschai — die litauischen Ostereier. Kownoer Ztg. 1917.

44) Karl Brammer. Litauische Webereien. Litauenbuch a. a. O. S. 52.

45) Heinrich Schaeder a. a. O. S. 64.

46) A. Rukštelė a. a. O. S. 22—23 und S. 46.

47) Johanna Behr-Heyder, Cöln. Litauische Volkskunst. Leipziger Ill. Ztg. vom 8. 11. 1917. S. 10.

48) P. Galaunė a. a. O. S. 262.

49) S. 266.

50) Vydūnas. Litauen in Vergangenheit und Gegenwart. Tilsit 1916. — Emma Dethlefsen. Über litauische Volkstrachten in Ostpreussen. Blätter für Heimatkunde und Heimatschutz Jahrg. 3. Nr. 1 u. 2.

VIERTES KAPITEL

Eine Gesamtdarstellung der Entwicklung der litauischen Architektur existiert bis zum heutigen Tage nicht. Einen kurzen Abriss der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts gibt K. Jasenas in Bd. III, Heft 5 seiner „Visuotinė meno istorija“ (Allgemeine Kunstgeschichte), ebenso finden sich dort fast die einzigen Angaben über die litauischen Schlossbauten. — Eine Würdigung des Architekten Vl. Dubeneckis, des Erbauers des Vytautas-Museums, der Kunstschule, des Staatstheaters und anderer öffentlicher Gebäude gibt P. Galaunė in Bd. I. des Almanachs „Prošvaistė“ (1937). Ebenso sei die wertvolle Monographie des gleichen Autors „Vilniaus Meno Mokykla 1793—1831“ (Die Kunstschule von Vilnius), Kaunas 1928, hervorgehoben. — Auch die Darstellung der litauischen Malerei, Plastik und Musik beschränkt sich bisher auf Abrisse und Einzeldarstellungen. (Vergl. etwa Galaunė. L'art lithuanien. 1934. Jasenas. Kunstgeschichte III, 8 mit sorgfältig ausgesuchtem Bildmaterial u. a.)

1) A. Bezzenberger. Der Werdegang des litauischen Volkes. Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Jahrgang 1915. Bd. XIII. Heft 1. S. 26. „Städte waren nur spärlich vorhanden und hatten, wie das 1321 gegründete Wilna, vermutlich mehr fremde als litauische Bewohner.“

2) Zur Geschichte der Hanse in Litauen vergl. Walther Stein. Vom deutschen Kontor in Kowno. Hansische Geschichtsblätter Jahrg. 1916. Bd. XXII. Heft 1 u. 2 sowie die dort angegebene Literatur.

3) Vergl. hierzu **Ljubawski.** Областное дѣленіе и мѣстное управленіе Литовско-Русскаго государства ко времени изданія перваго Литовскаго статута (Kreiseinteilung und lokale Verwaltung des litauisch-russischen Staates zur Zeit der Ausgabe des ersten Litauischen Statuts), sowie S. A. **Berschadski,** Литовскіе евреи (Die litauischen Juden). 1883. — In neuerer Zeit erfuhr die Geschichte des Judentums eine ausführliche Darstellung durch Prof. A. **Janulaitis,** Žydai Lietuvoje (Die Juden in Litauen). Kaunas 1923.

4) Die Ansiedlung der Tataren, die sich grösstenteils assimiliert haben, geht noch auf Vytautas zurück. Ungefähr 700 Tataren leben heute noch im Kreise Alytus. Auch in Kaunas verfügen sie über eine eigene schmucklose Moschee.

5) Die Frage des ältesten Backsteinbaus in Litauen wird behandelt von Cornelius **Gurlitt.** Alt-Litauisches Bauwesen. Baltisch-Litauische Mitteilungen 1918, Nr. 127 vom 4. Sept. Vergl. hierzu ferner Prof. Dr. P. **Weber.** Litauische Kirchen. In „Bilder aus Litauen", II. Aufl. Kaunas 1917. S. 123. — Für die Quellenkunde wichtig: Kun. P. **Veblaitis,** Kauno Bazilika (Die Kauener Basilika). Naujoji Romuva. V. Jahrg. 1935. Nr. 16/17. S. 379—380. Ferner: Vyskupas M. **Valančius,** Trumpa Kauno bažnyčių istorija (Kurze Geschichte der Kauener Kirchen). Zeitschrift Žinyčia. Tilsit 1900, Nr. 2. S. 32—51. Nach Valančius wurde auch die Franziskanerkirche im Jahre 1400 schon als Steinbau aufgeführt.

6) Kan. J. **Tumas.** Iš Vytauto bažnyčios istorijos (Aus der Geschichte der Vytautas-Kirche). Iliustr. Lietuva. Jahrg. 1927, Nr. 15 und 16.

7) **Valančius** a. a. O.

8) **Jasenas.** Visuotinė meno istorija (Allg. Kunstgeschichte), V, S. 267.

9) V. **Bičiūnas.** Kaunas 1030—1930. Kaunas 1930. S. 208.

10) Vergl. hierzu A. **Thomas.** Rombinus. In: Mitteilungen der Litauischen litterarischen Gesellschaft. Bd. II, Heft 2. Jahrg. 1884. Dazu in Bd. IV, 4 die farbige Abbildung samt Grundriss nach der Aufnahme von Kulakowski vom Jahre 1823.

11) **Kairiūkštytė-Jacynienė.** Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen. Züricher Dissertation 1928. Sonderdruck aus „Tauta ir Žodis", Kaunas 1928, S. 1—2.

12) Prof. Dr. P. **Weber** a. a. O. S. 128.

13) In Kaunas zogen die Jesuiten erst im Jahre 1642 ein. Vergl. hierzu K. Lerkis S. J. Kaip jėzuitai įsikūrė Kaune? (Wie siedelten sich die Jesuiten in Kaunas an?), Zeitschrift Židinys, Jahrg. 1934, Bd. XX. S. 184—192.

14) René Fülop-Miller. Macht und Geheimnis der Jesuiten. Berlin 1932. S. 523.

15) Jasenas a. a. O. S. 270.

16) Kairiūkštytė-Jacynienė a. a. O. S. 19.

17) Ebenda S. 128.

18) Vergl. Purickis. Die Glaubensspaltung in Litauen im 16. Jahrhundert bis zur Ankunft der Jesuiten im Jahre 1569. (Diss.) Zeitschrift „Litauen", Bd. II, S. 329. Jahrg. 1917.

19) Zur Geschichte der evangelischen Kirche und ihrer Gemeinde in Kaunas vergl. die Schrift von Pastor Joh. Wischeropp. Die Evang-Luth. Trinitatiskirche zu Kaunas 1683—1933. Kaunas 1933.

20) Prof. Dr. P. Weber a. a. O. S. 141. — Zur Kirche von Kedainiai s. „Die evangelisch-lutherische Kirche zu Keidany" in „Deutscher Genossenschaftskalender für Litauen", Jahrg. 1931, S. 37—41 (nach einem Vortrag von Propst Tittelbach), sowie den Aufsatz von Prof. Dr. Jonas Yčas: Das Kulturwerk des Hauses Radziwill in Kedainiai. Deutscher Genossenschaftskalender für Litauen, Jahrg. 1930, S. 100—105. In den Gründungsjahren der evangelischen Kirchen in Litauen spiegelt sich die Einwanderung aus Deutschland wider. Bis zum Jahre 1840 wurden die Kirchen von Kedainiai (Keidany) 1714 und Skuodas (Schoden) 1821 erbaut. In den Jahren nach 1840 verstärkt sich die Einwanderung. Es werden Kirchen gebaut in Mariampolė 1841, Tauragė (Tauroggen) 1844, Naumiestis (Neustadt) 1845, Prienai 1847, Šiauliai (Schaulen) 1851. Eine neue Periode evangelischen Kirchenbaus beginnt mit der Einwanderung in den 60. Jahren — Raseiniai (Rossieny) 1862, Vištitis (Wischtyten) 1864, Švekšniai (Schwekschny) 1867, Vilkaviškis (Wilkowischki) 1868, Garliava (Godlewo) 1870, — und am Ende der 70. Jahre: Šakiai 1877, Virbalis (Wirballen) 1878, Batokiai 1885, Jurbarkas (Georgenburg) 1892. Aus jüngster Zeit endlich stammen die Kirchen von Sudargiai 1914 und Pilviškis 1926. Die evangelischen Gemeinden selbst weisen jedoch durchweg ein weit höheres Alter auf.

21) Vergl. Galaunė. Lietuvių liaudies menas (Die litauische Volkskunst). Veröff. d. Hum. Fak. d. Univ. Vytautas d. Gr.

Kaunas 1930 S. 153 u. 154 sowie die dort angegebene russische und polnische Literatur.

22) Tarasenka. Gimtoji senovė (Heimatliche Vorzeit). Šiauliai 1925. S. 90—92. — Tarasenka. Medžiaga Lietuvos archeologijai (Material für die litauische Archäologie). — Für die Burg von Gelgaudai vergl. auch Tarasenka. Gelgaudų pilis (Die Burg Gelgaudai) in Iliustr. Lietuva, Jahrg. 1927, Nr. 39; für die Burg von Kaunas: Volteris. Kauno senosios pilies pėdsakai ir palaikai (Spuren und Überreste der ältesten Kauener Burg), ebenda Nr. 45.

23) Carl Meissner. Das schöne Kurland. München 1917. S. 101.

24) Paulius Galaunė. Vilniaus Meno Mokykla (Die Kunstschule von Vilnius) 1793—1831. Kaunas 1928. S. 12—45. — Für Brzostowski vergl. den entsprechenden Artikel in der „Lietuviška Enciklopedija".

25) Otto Grautoff. Die baltischen Provinzen. Bd. 3. Bauten und Bilder. Berlin 1916. S. XVII u. S. 118. — Jasenas a. a. O. Bd. III. Heft V. S. 308—311.

26) Prof. Dr. P. Weber. Litauische Kirchen a. a. O. S. 138.

27) Prof. Dr. P. Weber. Wilna. Eine vergessene Kunststätte. Wilna 1917. S. 118.

28) Vergl. etwa Dr. H. Kairiūkštytė-Jacynienė. Dėl Vytauto Didžiojo vardo muziejaus projekto (Zum Projekt des Museums Vytautas des Grossen). Zeitschrift Židinys. Bd. XIV, Jahrg. 1931, Nr. 8/9, S. 167—170.

29) Über Varnas vergl. auch Ign. Šlapelis. Adomo Varno kūrybos keliais (Auf den Wegen des Schaffens von Adomas Varnas). Iliustr. Lietuva, Jahrg. 1927, Nr. 12.

30) P. Galaunė. L'art lithuanien. Malmö 1934. S. 34.

31) Ign. Šlapelis. Iš J. Mackevičiaus ir J Zikaro parodos. Zeitschrift Meno kultūra. Jahrg. 1928. Nr. 1. S. 18/19.

32) Vydūnas. Litauen. Tilsit 1916. S. 116.

33) Heinrich Schaeder. Čiurlionis — ein litauischer Maler. Das Land Ob. Ost. Stuttgart u. Berlin 1917. S. 393—395.

34) Die Literatur über Čiurlionis ist relativ umfangreich. Sie besteht in der Hauptsache aus Aufsätzen in verschiedenen Kunstzeitschriften. Erwähnt sei u. a. die Čiurlionis-Sondernummer der

Zeitschrift „Naujoji Romuva", 5. Jahrg. 1935, Nr. 42, weiterhin der kurze Abriss bei Galaunė in L'art lithuanien a. a. O. S. 12—13, sowie die kleine Schrift des gleichen Autors: M. K. Čiurlionies galerijos istorija (Geschichte der Čiurlionis-Galerie). Eine Biographie von Č. schrieb Bičiūnas. In deutscher Sprache: Schaeder a. a. O. und V. Jungfer. Hinter den Seen, hinter den Wäldern. Königsberg 1932, S. 65—69. Nicht mehr berücksichtigt werden konnte die grosse 1938 von P. Galaunė herausgegebene Čiurlionis-Monographie, die vor allem wertvolles, bisher noch nicht veröffentlichtes Bildmaterial enthält.

35) Vergl. Jean Mauclère. Sous le ciel pâle de Lithuanie. Paris 1926. S. 52—54.

36) Z. B. „Kön. Hartungsche Ztg. vom 27. VIII. 1918.

37) V. Vizgirda. Tapyba ir skulptūra Lietuvoje (Malerei und Skulptur in Litauen). Naujoji Romuva, V. Jahrg. Nr. 10/11 vom 17. III. 1935. S. 248.

38) Naujoji Romuva Nr. 45 vom 6. XI. 1932 (III. Jahrg.).

39) Über das Jesuitentheater vergl. die ausführliche Darstellung bei E. v. Ungern-Sternberg. Aus einem erwachten Lande. Bresl. Ztg. vom 24. IX. 1923.

FÜNFTES KAPITEL

Von grösseren zusammenhängenden Darstellungen über die Entwicklung der litauischen Literatur wurden benutzt:

Mykolaitis-Putinas. Naujoji Lietuvių literatūra (Die neue litauische Literatur). Bd. I. Kaunas 1936. 425 S. (Veröffentl. d. Hum. Fakultät.)

Zigmantas Kuzmickis. Lietuvių literatūra. Bd. IV. Kaunas 1933. 318 S. Ders. Bd. V. Kaunas 1934. 235 S.

J. Gabrys. Lietuvių literatūros apžvalga (Übersicht über die litauische Literatur). Zweite verbesserte und vervollständigte Auflage 1924.

1) Vergl. zu Daukša: E. Wolter. N. Daukša, ein litauischer Nationalschriftsteller des 16. Jahrhunderts. Mitteilungen der Litauischen litterarischen Gesellschaft zu Tilsit. 22. IV. 4.

2) Prof. Dr. Bezzenberger. Der Werdegang des litauischen Volkes. Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Jahrg. 1915. Bd. XIII, Heft 1, S. 19.

3) M. Biržiškos Mūsų raštų istorija (Geschichte unseres Schrifttums). II. Auflage. Kaunas 192[illegible]. S. 40. (Ausgabe d. Buchveröffentlichungskommission des Unterrichtsministeriums.)

4) Alexander Alexandrow. Sprachliches aus dem Nationaldichter Litauens. I. Zur Semasiologie. Dorpat 1886.

5) Die sämtlichen Dichtungen wurden mit lit.-deutschem Glossar zum ersten Male von Schleicher ediert, Petersburg 1865. Weitere deutsche Ausgaben sind: Nesselmann. Christian Donalitius. Litauische Dichtungen. Königsberg 1869. (Mit Übersetzungen, Anmerkungen und Glossar). Passarge. Christian Donalitius. Litauische Dichtungen. Königsberg 1894. Dr. F. Tetzner. Christian Donalitius, der litauische Nationaldichter. Bd. VII. des Sammelwerks: Unsere Dichter in Wort und Bild. Leipzig o. Jahr. (R. Clausner). Namentlich Nesselmann (1870) und Tetzner (1880) haben sich durch ihre Forschungen um diesen Dichter verdient gemacht.

6) Prof. Dr. F. Tetzner-Leipzig. Tolminkemer Erinnerungstage. Das neue Litauen. 1. Jahrg. Berlin 1917. Nr. 6. S. 22.

7) Prof. Dr. Bezzenberger. Werdegang a. a. O. S. 18.

8) Litauische Ausgaben: Šlapelis. Wilna 1914. — M. Biržiška. Duonelaičio gyvenimas ir raštai (Leben und Schriften des Duonelaitis), 1921. — Auch Übersetzungen ins Polnische und Lettische liegen vor, vergl. E. Volteris, Litowskaja Chrestomatija, 2. Aufl. Petersburg 1904.

9) Biržiška, a. a. O. S. 39. — Prof. Maironis-Mačiulis, der Duonelaitis in seiner ersten Literaturvorlesung vor der Theol. Philos. Fakultät am 26. IX. 1923 behandelt, würdigt den Dichter mit folgenden Worten: „Mir scheint, dass das, was vor einhundert und zweihundert Jahren wirklich schön, formvollendet und dichterisch war, auch heute noch nicht seine Schönheit verloren hat". (Naujoji Romuva, Jahrg. 1932, S. 818). Vergl. ferner von demselben Autor: Kristijonas Duonelaitis. Ebenda S. 820—822, 845—848 und S. 868. (Unveröffentlichte Vorlesungen, gehalten an der Litauischen Universität.)

10) Dr. J. Puzinas. Vorgeschichtsforschung und Nationalbewusstsein in Litauen. Kaunas 1935. S. 11.

11) Ebenda. S. 13.

12) August Paulukat. Litauische Hoffnungen. Halle 1915. S. 10—11.

13) Die Proben sind entnommen A. Paulukat a. a. O. und Peter Cornelius: Die Sonette von Adam Mickiewicz. (Reclambücherei.) Vergl. ferner Schwab im „Deutschen Musenalmanach" 1833.

14) Biržiška a. a. O. S. 57.

15) Otto von Leixner. Geschichte der fremden Literaturen. Bd. 2. Leipzig 1883. S. 422.

16) Biržiška a. a. O. S. 59. — Deutsche Übertragungen von Mickiewicz: K. von Blankenburg. Sämmtliche Gedichte. 1836. Peter Cornelius. Die Sonette. Leipzig 1868. Weiss. Grażyna. Prag 1873. — Die Dichtung „Konrad Wallenrod" wurde in deutscher Sprache herausgegeben von Kannegiesser Leipzig 1834 und 1858, von Weiss, Bremen 1871, die Dichtung „Pan Tadeusz" von Spazier Leipzig 1826, von Weiss Leipzig 1882 und von Lipiner Leipzig 1883. — „Gesammelte Werke" Leipzig 1862—1869.

17) Eine kurze Darstellung mit Proben aus den Dichtungen jener Zeit gibt A. Ješmantas in dem Büchlein: Poška, Stanevičia, Valiūnas, Strazdas ir jų raštai. (Poška, St., Val., Str. und ihre Schriften.) Kaunas 1930. — Die Melodie des Biruteliedes habe ich in meinen „Kulturbildern aus Litauen" 1918 wiedergegeben.

18) Biržiška a. a. O. S. 70.

19) Einige Lieder aus dieser Sammlung habe ich in meinem volkskundlichen Buche „Hinter den Seen, hinter den Wäldern", Königsberg 1932, wiedergegeben.

20) XIX. amž. pradžios žemaičių sąjudis ir A. Strazdas (Die schamaitische Bewegung zu Beginn des 19. Jahrh. und A. Strazdas) von J. Petrulis. Monatszeitschrift Židinys. Jahrg. 1933, Bd. XVIII, S. 372—386.

21) Biržiška a. a. O. S. 73.

22) Ebenda S. 75. — Über die Bedeutung von Strazdas für den litauischen Kirchengesang schreibt Žilevičius in seinem Aufsatze „Aušra ir lietuviškoji muzika" (Die Aušra und die litauische Musik). Židinys, Jahrg. 1935, Bd. XXI, S. 286.

23) Vergl. hier Karge im Litauenbuch der X. Armee.

24) Zitiert nach Puzinas a. a. O. S. 26—27. Auf S. 21—27 würdigt der Autor die Persönlichkeit N.'s ausführlich, namentlich in seiner Bedeutung für die Archäologie.

25) Eine kurze Darstellung Chodzkos in deutscher Sprache findet sich im 2. Jahrg. Heft 6—7 der Zeitschrift „Litauen", 1917. Den Hintergrund seiner Erzählungen bildet die Stadt Vilnius (Die Ufer der Wilja, die Edelsitze auf dem Antokol u. s. w.). Seine dichterischen Arbeiten, Erzählungen, Sagen und Landschaftsschilderungen teilt er in zwei Gruppen, „Litauische Bilder" und „Litauische Sagen".

26) A. Paulukat, a. a. O. S. 36/38 und S. 42.

27) Biržiška a. a. O.

28) In der Einleitung zur zweiten Auflage der polnischen Grammatik des um die Volksbildung sehr verdienten suwalkischen Pfarrers Totoraitis schreibt der Herausgeber: „Bei aller Schönheit der litauischen Sprache kann man doch nicht in ihr über alles so sprechen und schreiben wie in der polnischen". Dann folgt die Warnung: „Vergesst nicht eure angeborne geliebte Sprache, und schämt euch ihrer nicht, wie mancher von euch tut, der fast nicht eingestehen will, dass er litauisch zu sprechen vermag, und wacht mit ganzem Herzen über der litauischen Sprache, in welcher ihr einen sehr teuren Schatz findet, das heisst eine schöne Wissenschaft und allerlei nützliche Kenntnisse." (1861). Biržiška, a. a. O. S. 105.

29) Palangos Juzė (Josef aus Palanga). 5. verbesserte Auflage, Vilniuje 1906, S. 33—34.

30) Dozent J. Tumas. Lietuvių literatūros draudžiamojo laiko paskaitos (Vorlesungen über die litauische Literatur zur Zeit des Druckverbotes). Kaunas 1925. S. 64 u. 65.

31) Einen guten Einblick in diese Periode gibt das umfangreiche zweibändige Sammelwerk von P. Ruseckas, Knygnešys (Die Bücherbringer), I. Bd. Kaunas 1926, II. Bd. 1928, welches zahlreiche Erinnerungen und Aufzeichnungen dieser Männer selbst enthält, daneben reichhaltige Literaturangaben. Auch sonst ist diese Periode in der litauischen Literatur vielfach behandelt worden.

32) Berechnungen des litauischen Bibliographen Baltromaitis.

33) Vergl. hierzu Eduard Hermann. Die litauische Gemeinsprache als Problem der allgemeinen Sprachwissenschaft. Göttin-

gen 1929. S. 103: „Ich habe mir von manchem älteren Litauer erzählen lassen, wie sie als Schüler die Zeitschriften, deren Einfuhr nach Russland verboten war, und die sie daher nur heimlich lesen durften, geradezu verschlangen, und wie so der nationale Gedanke die Jugend begeisterte. Durch diese Zeitschriften lernten viele erst litauisch. Die Aufsätze wurden, weil wenige Exemplare vorhanden waren, oft den Freunden laut vorgelesen."

34) Vergl. für diese Frage: P. Jonikis, Apie Aušros rašomąją kalbą. (Über die Schriftsprache der Aušra), Monatszeitschrift Vairas, V. Jahrg. 1933, Nr. 12, S. 418, wo auch weitere Literatur angegeben wird, ferner das schon erwähnte Werk Hermanns (Anm. 33) in den Abh. d. königl. Ges. d. Wiss. Phil.-Hist. Kl. Heft 1.

35) J. Ambrazevičius. Gabrielė Petkevičaitė - Bitė. Židinys. Jahrg. 1931, Nr. 4, S. 354—364.

36) Liudas Gira. Dvi seserys Ivanauskaitės (Zwei Schwestern Ivanauskaitė). Židinys, Jahrg. 1929, Nr. 4, S. 313. — Zur Lebensgeschichte Sofijas vergl. ferner den Aufsatz von J. Ambrazevičius, Sofijos Pšibilauskienės biografijai (Zur Lebensgeschichte von S. P.). Židinys. Jahrg. 1936, Bd. XXIV, Nr. 12 und Jahrg. 1937, Bd. XXV, Nr. 2.

37) V. Bičiūnas, A. A. Sofija Pšybilauskienė-Lazdynų Pelėda. Židinys. Jahrg. 1926, Bd. III, Nr. 3, S. 148.

38) Abgedruckt im „Litauenbuch der X. Armee", S. 164—171.

39) Eine eingehende kritische literarische Untersuchung dieser Erzählung gibt J. Ambrazevičius in seinem Aufsatze „Šatrijos Raganos „Irkos tragedija" (Šatrijos Ragana „Irkas Tragödie"). Židinys. Jahrg. 1931, Bd. XIII, Nr. 1, S. 27—36.

40) Schriften Bd. II, S. 5. Vergl. hierzu Vairas, III. Jahrg. S. 486.

41) Horst Engert. Metrische Studien zu Gedichten von Maironis. Darbai ir dienos, Bd. IV. Kaunas 1936. — Engert untersucht vor allem die Bedeutung der sogenannten „Nebentöne" der Maironis'schen Lyrik und stellt weiterhin fest, dass der Versbau in diesen Dichtungen auf dem rein wägenden Prinzip (im Gegensatz zum messenden) aufgebaut ist.

42) Die Literatur über Maironis ist sehr beträchtlich. Abgesehen von den umfangreichen Literaturgeschichten wird sein Schaffen vor allem in folgenden Schriften und Aufsätzen behandelt: Doz. J. Tumas, Jonas Maironis-Mačiulis (Vorlesungen über litauische

Literatur). Ges. Schriften, Bd. IV und XIX. Ambrazevičius, Maironio lyrikos sociologija (Soziologie d. Lyrik M's) Zeitschrift Židinys, Jahrg. 1932, Nr. 8/9. Derselbe: Maironio vieta lietuvių religinej literatūroje (Die Stellung M's in der litauischen religiösen Literatur). Židinys, Jahrg. 1933, Nr. 4. V. Mykolaitis. Visuomenės Maironio kūrybos pagrindas (Die gesellschaftliche Grundlage der Schöpfungen M's). Zeitschrift Kultūra, Jahrg. 1932, Nr. 8/9. In deutscher Sprache erschien ein kurzer Aufsatz über M. in der „Ztg. d. X. Armee", Nr. 276 vom Jahre 1917. Vergl. ferner Horst Engert. Aus litauischer Dichtung. Deutsche Nachdichtungen. Kaunas 1935. 2. Aufl. 1938.

SECHSTES KAPITEL

1) Vergl. hierzu den Aufsatz von Mykolaitis-Putinas „Naujosios lietuvių literatūros angoje" (An der Schwelle der neuesten litauischen Literatur) in seinem 1937 erschienenen Buche Literatūros etiudai (Literaturstudien), S. 86—104. Ferner Korsakas Radžvilas. Straipsniai apie literatūrą (Aufsätze über Literatur), Kaunas 1932, u. ders. Kritika. Kaunas 1936.

2) Faustas Kirša. Trys rašytojų kartos mūsų dailioje literatūroje (Drei Schriftstellergenerationen in unserer schönen Literatur). Monatszeitschrift Vairas. 1. Jahrg. 1929, Nr. 2. S. 152—159.

3) Zigmantas Kuzmickis. Lietuvių literatūra (Die litauische Literatur). Bd. V. Kaunas 1934. S. 131.

4) Schriften Bd. IX, S. 113.

5) Vergl. hier die Einleitung von Mykolaitis-Putinas zu Bd. X der Schriften. Kaunas 1929, S. 17.

6) Ebenda S. 13—14.

7) Schriften Bd. X.

8) Kuzmickis a. a. O. Bd. V. S. 112.

9) Von den philosophisch-theosophischen Werken Vydūnas' seien genannt: Mirtis ir kas toliau? (Der Tod und was dann?) — Slėpiningoji žmogaus didybė (Die geheimnisvolle Hoheit des Menschen). — Žmonijos kelias (Der Weg der Menschheit) u. a. — In Deutschland bekannt wurde sein 1916 erschienenes Buch „Litauen in Vergangenheit und Gegenwart". Der Erlernung der

litauischen Sprache dienen die beiden Veröffentlichungen „Deutsch-litauischer Wortschatz“ 1916 und „Führer zur Erlernung der Anfangsgründe der litauischen Sprache“ 1924. In diesen kleinen Lehrbüchern wendet Vydūnas eine eigene Schreibweise an, die sich von der offiziell vorgeschriebenen unterscheidet.

10) Dr. G. Wirschubski. Die Entwicklung der litauischen Literatur. Zeitschrift Osteuropa. Juni 1929.

11) A. Vaičiulaitis. Natūralizmas ir lietuvių literatūra. Kaunas 1936. S. 88.

12) Kuzmickis a. a. O. Bd. V. S. 260.

13) Der litauische Staat vergibt seit 1935 regelmässig einen Geldpreis für das literarisch wertvollste Werk des Jahres, eine Massnahme von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da in einem kleinen Volke literarische Werke günstigenfalls eine Auflage von wenigen tausend Exemplaren erleben.

14) Der erste Akt ist abgedruckt bei Horst Engert. Aus litauischer Dichtung. Kaunas 1935. S. 77—104 (Deutsche Nachdichtungen).

15) Ebenda S. 65 und 67.

16) Vergl. etwa Grinius. Putino „Altorių šešėlyj“. (Putinas. Im Schatten der Altäre). Zeitschrift Židinys, Jahrg. 1933, Bd. XVII, S. 46—53. (Über die ersten beiden Bände.) Weiter: K. Korsakas. Kritika (Kritik), daraus das Kapitel „Kunigas Liudas Vasaris literatūroje ir visuomenėj“ (Der Pfarrer L. V. in der Literatur und der Öffentlichkeit). S. 69—159.

17) Bd. I. S. 351—358.

18) Bei Abschluss dieses Buches lag das Werk in Buchform noch nicht vor.

19) Erwähnt seien etwa Dainavos krašto liaudies dainos (Die Volkslieder des Landes Dainava), 1924. — Sparnuočiai liaudies padavimuose (Die Flügelwesen in den Volksüberlieferungen), 1933. — Aitvaras liaudies padavimuose (Der Aitvaras in den Volksüberlieferungen), 1933. — Dzūkų poringės. (Volkserzählungen der Dzuken) u. a. m.

20) Vergl. hierzu Krėvės wissenschaftliche Forschungen über Šarūnas, abgedruckt in Mūsų tautosaka (Unsere Volksdichtung) Bd. I. S. 90—123.

21) Vierteljahreszeitschrift Varpas, Jahrg. 1932, Nr. 3, S. 214/215.

VOM GLEICHEN VERFASSER SIND ERSCHIENEN:

Kulturbilder aus Litauen. Ein Beitrag zur Erkenntnis des litauischen Volkstums. Verlag Fritz Würtz, Berlin-Leipzig-Riga 1918. 3. Tausend. 3,— M. Vergriffen.

Alt-Litauen. Eine Darstellung von Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen. Berlin 1926. 2. Tausend. Geh. 4,75 M., gebunden 6,25 M. Vergriffen.

Hinter den Seen, hinter den Wäldern. Bilder litauischen Volkstums. Königsberg 1932. 2. Tausend. Kart. 3,75 M. Vergriffen.

IN VORBEREITUNG:

Litauischer Liederschrein. Volkslieder in deutschen Übertragungen und Nachdichtungen.